汉译世界学术名著丛书

艺术的起源

〔德〕格罗塞 著

汉译名著 艺术的起源



95991

汉译世界学术名著丛书

艺术的起源

〔德〕格罗塞 著

蔡慕晖 译





商务印书馆

1996年·北京

汉译世界学术名著丛书

艺术的起源

〔德〕格罗塞 著

蔡慕晖 译

商 务 印 书 馆 出 版

（北京王府井大街36号 邮政编码100710）

新华书店总店北京发行所发行

中国科学院印刷厂印刷

ISBN 7-100-01754-8/B·235

1984年10月第2版 开本 850×1168 1/32

1996年7月北京第4次印刷 字数166千

印数 12 000 册 印张 7 7/8 插页 4

定价：9.50 元

汉译世界学术名著丛书
出 版 说 明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从1981年着手分辑刊行。限于目前印制能力，每年刊行五十种。今后在积累单本著作的基础上将陆续汇印，由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界、著译界给我们批评、建议，帮助我们把这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1983 年 5 月

重版说明

著名德国艺术史家格罗塞 (Ernst Grosse, 1862—1927) 毕生从事艺术史研究，其研究的最显著特点是将艺术的发展同社会经济结构和精神生活密切地结合起来，从中考察艺术同社会发展的内在联系。《艺术的起源》一书，发表于 1894 年，是格罗塞艺术史研究的代表作，它集中反映了格罗塞的艺术观。在这本书里，格罗塞对原始艺术的产生、形成和发展作了详尽的探讨和论证，他证明，在社会经济组织和精神生活之间，尤其是在艺术领域，存在着一种密切的相互关系。我们知道，早在格罗塞之前，马克思和恩格斯从他们的科学世界观出发，曾对上述观念作过合乎逻辑的科学论证。格罗塞的历史功绩在于：他是第一个从艺术领域收集证据来支持上述观念的。不过，格罗塞对原始艺术的研究，也有许多片面的地方。格罗塞的研究，给后人影响较大，如奥地利艺术史家赫尔内斯、德国史学家屈恩等都在不同程度上接受了他的观点，由此足见他在艺术史研究领域中的地位。

本书中译本我馆于 1937 年出版（根据 1897 年纽约英文本译出），此次重印，文字上作了个别改动。

商务印书馆编辑部

1984 年 6 月

著　者　序

本书所努力的，是一种开辟性的工作，读者也应当用这样的眼光看待它。在一块从未有人探索过的新境地，谁都不可能找到许多无价的事实，只要找得到路径，就应当知足了。本书的价值，不在于它所给与的答案，而在于它所提出的问题。不论怎样，我想，对于读者，尤其对于那些和我观点不同的读者，我已经尽了一点力，因为我已经将我的意思尽可能简单地表现出来了。

格　罗　塞

1893年10月9日于巴登的夫赖堡

目　录

插图目录

图版

第一章　艺术科学的目的

在许多关于艺术——不单指形象艺术的各部门，指一切美的创造而说的广义的艺术的研究和论著中，可以分出两条研究的路线，这两条路线可以叫做艺术史的和艺术哲学的。这两种课程，虽然是少有不相关涉的，可是正因为这个缘故，我们必须把它们的区别弄得清清楚楚。

艺术史是在艺术和艺术家的发展中考察历史事实的。它把传说中的一切可疑的和错误的部分清除尽净，而把那可靠的要素取来，尽可能地编成一幅正确而且清楚的图画。它的任务，不是重在解释，而是重在事实的探求和记述。但是单单断定事实及联结事实的研究，不管作得怎样彻底，怎样周到，总还不能满足人类的求知精神。因此在这种艺术史的研究之外，早就有了一种关于艺术的性质、条件和目的的一般研究。这些研究，无论它们是片断的或是有系统地发表出来的，就代表着我们所谓艺术史和艺术哲学的那两种课程。艺术史和艺术哲学合起来，就成为现在的所谓艺术科学。

“科学”这个名词，现在大都是用得很大意的，我们为审慎起见，似乎在承认它之前应该把“艺术科学”是否合乎科学这个光荣的名词，先来加一点考察。科学的职务，是在某一定群的现象的记述和解释，所以每种科学，都可以分成记述和解释两个部门——记

述部门,是考究各个特质的实际情形,把它们显示出来;解释部门,是把它们来归成一般的法则。这两个部门,是互相依赖、互相联系的,康德表示知觉和概念间的关系的话,刚巧适合于它们:没有理论的事实是迷糊的,没有事实的理论是空洞的。“艺术科学”果真具备着科学所应当具备的条件吗?对于这个问题,单就那职务的第一部门来说,是可以作肯定的回答的。

对于现代艺术史,或许可以有一种非难,嫌它研究的范围太狭,太偏重西欧各国的艺术而忽略了别国的;但是这种非难,并不能影响它的科学性质,因为要断定一种研究是否合乎科学性质,并不取决于它的范围的大小,而是根据它的方法来决定的。艺术史的研究方法,并不比任何文化科学和自然科学的研究方法来得不合科学原理些。不过,科学化的艺术史,终究还不是艺术科学。它当不起这个名称,正如一堆建筑用的石块当不起建筑的名称一样。一堆石块,不成其为建筑,除非有些石头已经依照一定的建筑秩序排列起来。艺术史的知识也不成其为艺术科学,除非那各个的事实已经按照逻辑的关联组织起来。于是就发生了艺术哲学的部门是否合乎这个目的的问题。狭义的艺术哲学的种种尝试,向来差不多都是希图和某种思辨的哲学系统直接联结的。那些尝试一时固然随着哲学,多少得了些承认,但是过了不久,就又和哲学一同没落了。我们并不想在这里判断这些思辨的东西的一般价值。如果我们以严格的科学标准评价它们,我们不得不承认它们遇到那样的命运是活该的。我们固然不惜赞赏它们的光怪陆离,可是我们不能因此就忽于审察那事实的基础的不足以稳固这些摇曳不定的构造,而对于永久持续,也并没有供给任何保障。黑格尔派

(Hegelians)和赫尔巴特派(Herbartians)的艺术哲学，在现在都已只有历史上的兴趣了。我们的艺术哲学的概念，却包涵得还要广些；它也包涵那些通常称为艺术评论而不称为哲学的研究。在对付前者，我们必须去研究整个的完全系统，而在对付后者，却只是多少片断的演绎和提示。可是那些片断的艺术评论，往往也装着哲学系统所标榜的那样十全十美的俨乎其然的样子。所以每逢我们看出好多关于艺术的性质、条件和对象的评论意见，不但大不相同而且那些认为毫无疑义的定理的大部分也不免互相矛盾的时候，就不免要大吃一惊。但是这种吃惊，立刻就会消歇的，因为我们倘使将这些艺术评论的任何一种来加以精密的考察时，就会发现那些意见和定理，都不是以什么客观的科学的研究和观察做基础，只是以飘忽无定的、主观的、在根据上同纯科学的要素完全异趣的想象做基础的。自然，我们并不想否认艺术评论的价值，这种评论的流行一时，就是它正适应需要的充分的证据。可是一种著作很有价值并非就可以作为有什么科学功绩的根据。一个自然的爱好者对于植物界美观的赞美，可以有极多的启发和兴味；可是无论如何，不能将它来代替植物学者的研究。同样，知道一个有才具的人对于艺术的主观的见解，有时也是很有益，而且是很有趣的；可是无论如何我们不能不拒绝把它作为科学的建立和正确的知识。学术的主要原则，在乎无论什么时候，无论什么地方都没有什么歧异。不论那探究是关于植物的还是关于艺术作品的，它都不能不是客观的。无疑的，研究植物较诸研究那直接诉之于我们情感的艺术作品是比较容易保持必要的冷静沉着些，可是我们若要从事艺术科学的研究，也不能不保持着冷静沉着。在科学中，是受客观

的支配；在艺术评论中，是受主观的支配。艺术评论志在建立法则；科学却是意在寻求法则。两者的原理和对象根本不同，我们决不能将它们混同，忘却了它们的对立。艺术评论存在的理由，我们可以不理，但是如果艺术评论想蒙上科学的狮子皮，它就得留心看一看那狮子皮有没有遮住了自己的狐狸尾巴。

无论是艺术哲学或艺术评论现在都还不能充分说明艺术史里的事实。除了后章我们将要说到的一些独立的论文之外，我们实在应该承认还没有可以叫做艺术科学的东西。虽然经过艺术史家的努力，好些构成艺术科学的材料已经搜集起来了。可是那些材料也要到用在科学上的时候才能显出它的价值，要是留着不用，将比无用更加有害。正如谚语所谓“我们不用的东西就是我们的累赘，”知识也和物品一样，特别是在我们这个往往讲究手段忘记目的的时代。事实不过是得到知识的手段，否则堆积事实反而会压抑思想。徒然堆积了如山的事实，结果只会使我们的心神被那山遮闭得没有光也没有气。艺术史里独立而且混杂的事实，除开了法则，就无论什么东西都不能使它们得到秩序和价值，可是法则这个东西，正是人们所不曾寻求的。

现在，已临到应该刻不容缓地开始做这项工作的时机了，因为这工作不是简单或容易做的。就是最简单的社会问题，研究起来也很繁复，研究艺术科学这个特殊问题，自然更要遇到许多比一般的估计更繁重的艰难。

在从事这样艰苦而且冗长的工作之前，先问问要想达到的是什么目的，自然是很对的。但是，现在却还是预先弄清不能达到的是什么目的来得有益些。这样我们可以保护自己不使陷人错误，更

可以防护艺术科学使能避免不正当的非难。人们对于每一种新科学往往想从那里得到一切可能的理论和实际的奇迹，要求它给我们解决一切的疑难和弥补一切的缺陷，犹如我们对于每一个新发见的地方要求它是黄金国一样。过了不久，我们才知道那新发见的地方也不过是大地的一角，不一定比旧的地方好多少，也不一定比旧的地方坏些，就又以同量的轻蔑来酬答过去过分的期待。新科学，我们也将知道不过是科学的一种。在艺术科学中，我们所期望的第一件事情，或许就是那可以按照我们的愿望来发展艺术的方法——就是使那不能自然地产生艺术的时代却盛开了人工的艺术花朵的法术。但是艺术科学实际能不能够成就这个愿望，不幸还是疑问。再从社会学的其他部门的结果推测起来，或须正相反地我们将会承认形成艺术的各种因素是如此的复杂而且微妙，我们不加干预，至少在艺术，并不会增加如何的不利。不过我们无须疑虑这种认识将会妨碍我们在社会上和在教育上提高文化的努力。至少到现在为止，社会理论对于社会实际生活的影响是非常微薄的，我们还只能希望会有一种实践的社会政策出现。

科学的直接目的，并非实际的结果，而是理论的知识；艺术科学的主要目的，也不是为了应用而是为了支配艺术生命和发展的法则的知识。然而这个目的，虽则艺术科学不能不为它努力，也不过是永远不会达到的理想。我们若是要求它把它领域里的任何一种现象都加以详尽而且根本的说明，则任何科学都不能供应我们的要求。正如一个植物学者，决计不能把某一植物的形态逐一追根掘底的说明一样，一个艺术的研究者也不能把艺术作品的何以如此而不如彼，尽微竭妙地加以说明。并非因为这些微妙是由于

玄妙而且无定的空想所致，乃是因为那些规律地变动着的因素，在任何一个指定的情境里面都是无穷无尽，决不是我们的能力所能完全捉摸的。我们再也不要想把什么事来做一个彻底，因为事情原来是没有底的。科学也不过能够在普通的事情上指明现象的规律的关联而已，而这正是科学所能尽力的。我们确信任何事物都极有规律性，我们就是在规律性并不充分显现出来的时候，还是确信它极有规律性。对于一切现象都有普遍的规律性和可能性的确信，并非以任何经验的研究做基础，恰恰相反，倒是一切研究都是以先验的公律做基础。只要艺术科学教给了我们一条支配着那一看似乎没有规律的任意的艺术发展过程的法则，艺术科学也就可以算是尽了它应尽的任务了罢。艺术科学就已从恍惚模糊的思辨的荒海中开拓了一块我们可以在那上面安心耕种收割的新领土。这一片可以耕种的土地，比起旧艺术哲学者所狂信热望的神秘的宝贝来，固然是一种可怜的代用品，可是科学的说明，并不是形而上学的启示，它只能涉及事物的经验的表面为止，决不能透达超越的幽玄。只要艺术科学能够显示出文化的某种形式和艺术的某种形式间所存在的规律而且固定的关系，艺术科学就算已经尽了它的使命；倘使艺术哲学竟拿这些形式和关系的内在的本质问题来质问艺术科学，或拿艺术历史的过程中所显现的动力问题来质问艺术科学，那艺术科学就不得不坦白承认它不但不能答复这些问题，甚至不能理解这些问题。

第二章　艺术科学的方法

艺术科学的问题就是描述并解释被包含在艺术这个概念中的许多现象。这个问题有个人的和社会的两种形式。在前一形式中，我们要从事一件作品或一个艺术家的一生作品的研究，要指明一个艺术家和他的一件作品之间所存在的正常关系，并且说明艺术创作实系一个艺术个性在一定条件之下经营的正常产物。大多数人对于个人的表现，往往比之对于社会的表现更感到有兴趣，何况是个性极占重要的艺术。所以我们一向对于艺术问题的研究大多是取的个人的形式，虽则也许从头就知道不见得会有什么成绩。其实，这个问题中，只有近百年来的极少数的几件是可以用个人的形式来求解决的。在别的许多情境中，就任你怎样艰苦的努力和怎样锐敏的探索，也不过徒然消磨了时光，终于找不全个人艺术史的基本材料。

伦布朗(Rembrandt)是在 1669 年，即在二百年前，死于阿姆斯特丹(Amsterdam)的，但这位在欧洲久享盛名的大作家，我们对他的生平就知道得那么样少，以致对于使这位作者千古留芳的那些作品究竟是否出于自己的亲笔，至今还存留着争辩的可能。英国的那位大诗人，也和这位荷兰的大作家分享着同样的命运。我们所知道的莎士比亚的那一部分生平，永远不能帮助我们肯定哈姆雷特(Hamlet)这本书，一定不是培根爵士而确是莎士比亚所著。关

于莎士比亚到底是谁的问题，我们只知道他是英国某村镇里一位公民的儿子，为了秘密打猎曾经受过刑罚，十九岁结了婚，婚后不久就离家赴伦敦，他在伦敦起初是演剧，后来又和人共同经营剧场，在他五十岁那年回到故乡，不久就与世长逝。此外，我们只知道他是一个真诚的朋友，是一个富有同情心的伴侣。不管我们怎样研究，我们对于这位大诗人的生平，决不能比对于一位只和我们同桌一小时的陌生人的生平知道得更多一些。但将他和他的同辈比起来，我们还是对他知道得多一点。伊丽莎白时代的戏剧家的“传记”是和老教堂面前的破残墓碑上的墓志一样模糊的。对于他们，我们所最能确知的，只有他们生期和卒期的登记。在一本圣救主(St Saviour)堂的破旧登记簿上，在 1639 年 3 月 20 日的日期下，我们可以找到很简明的记载：“异乡人非利普·马星泽葬在此地”(Buried,Philip Massinger,a Stranger)。对于这个异乡人，我们只知道他生于 1584 年，是一个仆人的儿子，从 1602 年到 1606 年在牛津的圣阿尔班(St.Alban)堂受过教育，某次在一种“不幸的极端贫困中”曾去向典业主人亨斯罗(Henslowe)借过五镑钱，他是“The Duke of Milan”和“The Fatai Dowry”的著者。亨斯罗账簿上的这段记载，就是可怖的“Duchess of Malfi”的著者，约翰·韦布斯忒(John Webster)留存在人世间的全部历史——除开他的工作和姓名的记载——了。他们都在他们时常战栗地梦想着的那个深远静寂的黑暗中消失了。那真是：

“在那儿，除开了
湮没遗忘，
尘埃灰土，

以及无边的黑暗，

就一无所有。”

如果更进一步去追溯更辽远的已往，我们就会觉得更加黑暗更加静寂。那德国天才最得意的作品，易森亨祭坛(Altar of Isenheim)的伟大作者是谁呢？马提亚·格鲁内瓦尔德(Matthias Grünewald)是谁呢？桑德拉特(Sandrart)说：“这是很可悲的，这样一位非凡的人才和他的作品，竟被世人遗忘得这么厉害，以致在这世界上，我不能找到一个能够告诉我关于他生平的片言只语的人。”曾有人将中世纪伟大的史诗比作那时代的大教堂，因为正和那些大建筑一样，没有人知道它们的作者是谁的。我们也许可以偶然在石碑上找到一个名字一对生卒期，但不能找到别的什么。厄文·凡·斯泰因巴哈(Erwin Van Steinbach)是谁呢？哥特夫利特·封·斯特拉斯堡里(Gottfried Von Strassburg)是谁呢？佛尔夫拉姆·封·拴盛巴哈(Wolfram Von Eschenbach)是谁呢？那“古德纶”(Gudrun)的诗人是谁呢？那“尼伯隆勒里特”(Niebelungenlied)的诗人是谁呢？古代的艺术作品已有一部分从他们的坟墓中发掘了出来，而这些艺术作者则将永远掩埋在古旧的黄土之下。关于希腊、罗马大作家的品格和事业，虽则已有人费了许多辛劳加以研究，但所发见的是多么微渺、多么模糊呵！要从这些不足恃的记载中去重建那艺术家复杂的生活，还是十几块碎片来凑成一尊雕像容易得多。如果我们再追溯上去，则连仅仅的人名也不能找到。在中美人民的大批建筑和雕像中，或波利尼西阿人(Polynesian)的关于英雄神佛的歌谣中，或在布须曼(Bushmen)人的洞穴壁画中，我们要找到个别的艺术家是千难万难的；我们只能

寻到不能分辨个别面目的一大群人。在这一切情形中——而它们正是大多数——艺术科学的这个课题，只能在它的第二形态或说社会形态中去求解决。因为我们既然不能从艺术家个人性格去说明艺术品个体的性格，我们只能将同时代或同地域的艺术品的大集体和整个的民族或整个的时代联合一起来看。艺术科学课题的第一个形式是心理学的，第二个形式却是社会学的。

艺术科学的社会形式的课题，已经被提出并研究了很久了。第一个拿艺术来当作社会现象研究的人是度波长老(Abbé Dubos)。对于不同的时期不同的民族中为什么会有不同的艺术才能这个问题，他在1719年写的“诗和绘画的批评的考察”(Béflexiones critiques sur la Peinture)中，已经开始研究。我们如果因为那位作家说空气是最主要的原因而觉得他简朴可笑，那大概是因为我们忘记了现代的回答也没有超过他的多少；虽则现在已经把科学化的“气候”来代替度波的“空气”这个名词，但一个新的名词并不是一个新的事实。在度波以后的半世纪，赫德(Herder)也很热忱地研究过这个问题。假如他能得到一个科学的解答，他就算成功了。他的著作中，充满了国性和气候对于诗歌影响很深的一般思想。但他的思想发展得那么快，以致他从来没有工夫将一件事实下一个看得明白并站立得稳妥的界定。他的工作的价值，并不是因为他有所发明，只是因为他能够给予刺激，不过在这事件上，他的话也没有激动起热情。因为和他那时代的需要比较起来，他的欲望是太渺小了一点。赫德希望建立起用人种学为根基的艺术科学来，而那些德国人，却违反他的想望将那思辨哲学的空中楼阁造得高耸入云了。

此后关于艺术社会学的论文，是好久之后，在法国出现的。有一个时候泰纳(Taine)曾被人尊为用社会学研究艺术学的开基人，但不论他对于这问题的观念或结论，都不足以使他有享受这个令名的资格。他之所以胜过前人，只是由于外表的优胜。他的观念好像是异常清楚的，但实际却并不清楚。形式上的清楚，只是使模糊的内容易于蒙蔽而已。泰纳所得的结论，都包括在那当作一条法规用的名句里，"所有的艺术作品，都是由心境和四周的习俗所造成的一般条件所决定的"(L'oeuvre d'art est determinée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes")这"一般条件"造成所谓精神的温度(température morale)，而这精神温度的能够影响艺术的发展，其意义正如物理的温度(température physique)能够影响植物的生长。然而，艺术所依恃于精神温度的，不是它的来源而是它的品格。每一时代所产生的倾向艺术的人数是相同的。但是在这些人数中，只有能适应时代的精神温度的方才能够有所成就，那是可以从是否流行的尝试中表示出来的。其余的人就成为那时代的落伍者，或全然失败。艺术的发展，也是受自然淘汰这一法则所支配。假使我们严密地研究精神温度，我们就可以看明白那种温度之所由凑成的是三种因子——种族、气候、时代——也可以说是现有的文化产物的总和。痕涅昆(Hennequin)在他所著的"科学的批评"(Critique Scientifique)中曾有很轻快的表示。他以为一切被泰纳像一个魔术家玩要球儿似地贸然地玩弄过的见解，都是绝对可疑的杜撰。他假定：一个民族艺术的特殊性质，第一是要由一个民族的人种的特殊性质来决定。但他所认为不言而喻的这种人种特殊性质，却是不可捉摸的。特

殊的人种性质，不但在泰纳说过的强大的文明民族间找不到，就是在野蛮民族间，也不可能找到。同样不足取的是关于气候能影响艺术家性格的那种见解。泰纳对于他自己所说的气候这个名词，诚然不曾下过注解，然而，他却很肯定的断言，他那不曾下过定义的气候，在某一形式下，会在艺术家身上打上一个很特殊很固定的烙印，也会同样地影响他的作品。如果我们记忆起种种事实，例如沙托布利翁(Chateaubriand)和福罗贝尔(Flaubert)都是生长在法兰西北部的同一地段的；朋斯(Burns)和喀莱尔(Carlyle)都是生长在苏格兰高原的莎士比亚、威彻利(Wycherley)、雪莱(Shelley)、布劳宁(Browning)斯文本(Swinburne)、迭更斯(Dickens)和基普林(Kipling)都是生长在英国气候中的；哈勒(Haller)、迈尔(Meyer)、开勒(Keller)和柏克林(Boeckluin)都是生长在日耳曼、瑞士的，那我们一定会很钦羡泰纳这狂妄大胆的武断罢。最后，群众的特殊好尚也被假定为能在经过自然淘汰之后影响艺术发展的。但在任何民族间，正像不能有种族的一致一样，也不能有好尚的一致。痕涅昆曾经说：“就是在现在的巴黎这样好像极有特征——大的兴奋性和高的感受性——的一个环境(milieu)里也还容受各种不同的艺术的余地。在小说里有斐耶(Feuillet)、工库尔(Goncourt)、左拉(Zola)和俄内(Ohnet)，在短篇小说里有阿雷维(Halévy)和韦勒尔·狄·里赛尔亚当(Villiers de l'Isle Adam)，在诗歌里有雷康梯·狄·里赛(Leconte de l'Isle)和魏伦(Verlaine)，在艺术批评里有沙赛(Sarcey)、泰因和芮农(Renan)，在戏剧里有拉俾士(Labiche)和柏克(Becque)，在绘画里有卡巴涅尔(Cabanel)、普斐士·狄·卡凡(Puvis de Chavanne)、摩罗(Moreau)、勒洞(Redon)、雷

伐里(Raffaelli)以及赫伯尔(Hébert)的地位；在音乐里有凯萨佛朗克(C' esar Frank)、后若(Gounod)和欧芬巴克(Offonbach)[1] 然而，最错误的，是泰纳忽略了艺术不仅被动地，而且时常自动地对抗公众好尚的这个事实。艺术家在某一程度固然也受着公众的指导，但公众从艺术家那里所得的教导却更多。他们间的关系，和泰纳在艺术哲学里所说的恰正背道而驰。难道贝多芬 (Beethoven)的交响曲是同温和善良的维也纳人的音乐知识相适合的吗？难道歌德(Goethe)著的«浮士德» (Faust)是立意要在那时候最流行的美艺俱乐部的茶叙里充当谈资的吗？难道柏克林的绘画是跟当时德国所流行的好尚相符合的吗？差不多每一种伟大艺术的创作，都不是要投合而是要反抗流行的好尚。差不多每一个伟大的艺术家，都不被公众所推选而反被他们所摈弃；他的终能在生存竞争中保留生命，并不是由于公众的疏忽。伟大的艺术品往往是受神恩保护的女王而不是受公众恩待的奴隶。那些真正被当时的好尚所选中、所拥护的艺术品，大约是不能鼓励泰纳去著艺术哲学的。但是世界上老有一种献媚公众的艺术，而且这种艺术也从来没有象在这产生小歌剧、滑稽剧和神奇小说的所谓民主时代中这样畅销而且胜利的从戏院传到杂耍的游戏场中去——就是流行好尚对艺术的促进了。其实，泰纳如果立意要跟某一形式的达尔文主义开个玩笑，则再没有比把自然淘汰来应用在艺术演进上，更残酷的了。然而我们也得注意，一个民族的艺术往往依靠着该民族的文化，而某一形式的文化也可以妨碍了某一形式的艺术而促进了别的艺术。只是，第一、这种影响并不从流行好尚出发，第二、这种情形也不足以证明艺术的进展全是受着自然淘汰的支配。泰纳的结论的

理由根据，都是不可靠的。他的“法规”的价值如何，也不待证而自明。泰纳的“艺术哲学”就是那常常以最平凡的思想，蒙着科学的外套，把他作为心理或社会科学的法则，很大胆的想把精神科学的整个领域渐次占领去的所谓精密研究的典型的产物。[2]年轻的艺术科学，对于这一类的计谋，实在有不能不坚强地防护自己的充分理由。

痕涅昆对泰纳的严肃批判，对于艺术科学是很有裨益的。进一步说，他的科学评论，是和后来的科学方法同样好歹的；不过也没有什么特长。当痕涅克在清理艺术科学时，居友(Guyau)却已更进一步去求艺术科学的完美。[3] 艺术是社会有机体的机能之一；而社会有机体又是对于艺术的维系和发展都极关重要的——这种思想，充满着居友的心眼，是他用着非常流利的口才发表出来的。居友在运用思想和语言上面，很象赫德。而且他所断言的也和赫德一样，常常比他所能证明的来得多些。他所归纳出来的结论，往往给人们以一种也许不会错误的感觉。但在科学上，对于这样的感觉我们是不会满意的，我们要求有一种只能从很尽瘁、很完备的研究中去求出来的明哲的确知。居友的研究，无论如何不能说是完备的。他那研究不论在时间上在空间上都没有超过他所最接近的艺术范围。我们并不是说，他的见解为了这个缘故，就没有普通的正确性；但对于这种结论的缺少广阔的基础这个事实却不能不明白，居友本来可以自己负责来补救这类缺点的，可惜他的研究，在另外的人刚开始研究的那个年龄上就告结束了。他和痕涅昆一样都是青年夭折的，而艺术科学就此失去了它的一位健将。

当我们调查对于艺术范围内的社会学的研究成绩时，我们不

能不承认那些研究都是非常素朴的。献身来作艺术科学的社会研究的人数是非常的稀少，对于这一分野的忽略是无可争辩的事实。这种学术的忽略是我们这时代一般的地轻视艺术的自然结果，无论是博物院、戏院、展览会和批评上都表现出来。大部分的人，都以为艺术只是一种无谓的消遣品，虽然可以作闲暇无事时的良伴，但和不能有生产结果的游戏一样，对于真切而现实的人生问题并没有价值。对于艺术的理论检讨，专讲实际的老实人，更以为是无聊的追求，好像研究游戏一样，对于头脑固执的人，根本没有什么价值。假使这种成见没有这样地牢不可破，那艺术科学一定早就把那种看法的没有价值揭破了。诚然，要作艺术的理论研究，并不是儿戏，因为艺术并不是极复杂的社会生活中一种最简单、最容易的现象。然而社会学对于几个更多成见、更多客观艰难的其他问题，都已得到解决。社会学对宗教、道德、法律等的性质和发展的研究上既然有给予一种光明指导的可能，为什么艺术的性质及生命的研究却还在黑暗中呢？我们一定回答，这是因为艺术科学所用的仍然是一种错误的方法，而且仍然受着不充分的材料的限制。而在社会学的其他分野中则一开始就用正确的方法的。我们应该先研究社会现象中最简单的形态，在我们能够明白这些简单现象的性质和条件之前，我们并不希望解释那些较复杂的现象。宗教科学，并不是从发展到最高的文明民族的最复杂的制度研究开始的，也不是从佛教、回回教或基督教开始的，而是从野蛮部落对于鬼怪恶魔的原始信仰开始的。然而，在宗教研究中也曾经有过一个时候，因为某种原因的闯入，使宗教的原理也和现在艺术科学中盛行的教训一样卷入了混乱的情形中。但是从那个时候起，一切

社会学的研究就慢慢转上了新的路径；只有艺术科学，却还昂然在古旧的迷园中徘徊。其他的部门，都已认清人种学的昌明给予了文化科学一种有权威的、不可缺少的帮衬，只有艺术科学对于人种学所介绍的原始民族的粗鄙的产物，依然用着不屑一顾的态度。时间愈久，愈显示出它的落伍来。度波曾将他所能接触的墨西哥人和秘鲁人的艺术纳入他的比较研究的圈子内。赫德也曾搜集国外和国内的民间诗歌的许多零碎花朵。泰纳所搜集的材料虽然比他的前人多，但他只说到欧洲诸文明民族的艺术，好象除此以外别的地方都没有艺术似的。泰纳的批评者痕涅昆，在这一点上，是和泰纳一模一样的。居友所著最后一部书的书名——《从社会学见地论艺术》——会使我们猜想他所用的是和平日不同的一种方法，因为现在的社会学常将原始民族看为比一切其他更重要的，但居友从社会学的见地来加以检讨的艺术，却是十九世纪的法国艺术。在这点上，他的眼光比泰纳的还要狭小得多。从一个这样狭小的基础上所产生出来的理论，怎能有一种普遍的真实性呢？如果一种一般的繁殖理论而只以最繁荣的哺乳类动物的研究为基础，那理论还有什么价值呢？艺术科学以前所最注意的范围，也许是公众所最感趣味的；但这是，至少在过去是，没有科学价值的。自然没有人要求艺术科学否认关于发展得最高最富的艺术形式的研究价值；而且，这些最高的形式，是艺术科学在现在和在将来所要研究的最终目的。然而登高是不能飞越的，我们只能慢慢地攀登上去，而且要从底层攀登起。普遍兴趣是现在和将来的勇猛的和创作的艺术所依以为命的，现在我们从野蛮人的许多单调的装饰开始研究，也许不能引起一般人的兴趣，但我们还是不能不冒这个险。我

们在这里要讲到一种也许会受人误会，但决不能摈弃的要求。席波和赫德都提到人种学的方法，而并不应用那方法，倒还是情有可原的，因为在他们那个时候很不容易找到事实，但到了我们这个时代，艺术科学研究者如果还不明白欧洲的艺术并非世间唯一的艺术，那就不能原谅了。现在差不多每个大城市中都有着人种学的博物馆，有不断增加的文献用着描写和画图传布国外部落的各种艺术品的知识，但艺术科学却还是故我依然。然而除非它自甘愚蒙，它已不能再不顾人种学上的种种材料了。

艺术科学的研究应该扩展到一切民族中间去，对于从前最被忽视的民族，尤其应该加以注意。以艺术的本身论，它们都有接受注意的同样权利，但在现况之下，则并不是一切形式的艺术都能使学者得到同样成功。现在的艺术科学还不能解决它的最困难的问题。如果我们有能获得文明民族的艺术的科学知识的一天，那一定要在我们能明了野蛮民族的艺术的性质和情况之后。这正等于在能够解决高等数学问题之前，我们必须先学会乘法表一样。所以艺术科学的首要而迫切的任务，乃是对于原始民族的原始艺术的研究。为了便于达到这个目的，艺术科学的研究不应该求助于历史或史前时代的研究，而应该从人种学入手。历史是不晓得原始民族的。荷马时代的希腊人和塔西佗(Tacitus)时代的德国人对于原始民族的幼稚观念，是不值得置辩的。然而考古学所告诉我们的关于艺术的原始形式也还是很能启发我们的思想。只是考古学所能昭示我们的是史前时代的形象艺术的或多或少的一堆片断。这些史前时代的饰品和物象，事实上是比有时代的艺术品更富于原始性。但是我们为着要确定我们是不是已经真正找到了

原始形式的艺术，我们还必须研究产生这些作品的文化背景。可是考古学所给我们的回答，却往往是不确切而又互相矛盾的。而且在我们读完了几十本研究史前文化的名著之后，我们会不想再读，而相反回复到旧信念上去，以为史前时代的考古学只是社会学的一种罗曼斯而已。历史和考古学都是无济于事的，我们只能从人种学里获取正确的知识。人种学此后更将藉现代新发明的光耀，而将大批原始民族的真像昭示我们。然而人种学的方法仍旧是不完全的。研究原始民族的艺术，其第一难关就是材料的搜集。自然，在近十年中已经发见不少，但还待后人去发见的也还是同样的多。对于澳洲人的诗歌，我们还算相当熟悉的，但我们对安达曼岛的蛮人也只晓得二、三首歌，而对于翡及安人(Fuegians)的却一行也不曾找到。对于原始人的音乐我们知道的更是少。从一般的略写及描述中我们不能得到任何概念，而那些原始的旋律的录本，却给了我们一个错误的概念。因为原始民族的音乐，并不按照我们习见的音程，不好用我们记谱的系统去记录他们的音乐。研究塑像和雕刻的人，境况比较其他的较好一点。有许多材料堆集在博物馆里，就是原物已经失踪的，也有仿造品可以作替身。不过虽则将原始的艺术好好地安排，而且陈列在透明的玻璃橱里，也还是不容易研究的。例如在澳洲遗物的大批收藏中，我们可以看见许多长条的木板上交刻着条纹和点子。我们很不容易将这些纹点和那些素称装饰品的澳洲木棍和盾牌上的习熟的图样分别清楚，而它们中间却实在有着一种很基本的区别。我们新近发见在那些板条上刻划着的是一种粗制的文字——目的是要帮忙哪位带东西的行人，记住他所负的重要使命；所以那些刻划是只有实际意义，没

有审美价值。在这件事情上，我们的知识已经帮助我们走出了迷途，但在其他的许多事情上，我们还是处在困惑之中呵！谁能确切地告诉我们那些澳洲盾牌上的图形的确是装饰呢？它们决不能是标明所有权或所属部落的记号吗？或者它们也许只是宗教的象征呢！关于原始民族的大部分装饰品，都可以发生这样的疑问，真能求得解释的，只有少数中的少数。这样一种不牢靠的地盘，怎能给予艺术科学的构造以稳固的基础呢？既有这样大的困难，不是很有理由回护对于原始艺术的忽略吗？上文我们已经说过对于低级民族的艺术研究是最重要的，而现在我们又不得不承认我们永不能很确定地辨别它们：这正同有些心理学家一方面说心灵生活全是个别的感觉所组成，一方面又说感觉是没有什么个别的一样了。

幸得我们的处境，还没有到精密的心理学那样的困难。第一我们对那许多极端可疑的事物里，还能提出好些丝毫没有问题的纯粹审美意义的东西来。因此，就是那些可疑的材料，也不致对于艺术科学没有价值了。例如巴布亚（Papuan）人木船船头上的鸟头，它的第一目的也许是宗教的象征，但此外也一定有着装饰的第二目的存在。选择装饰的动机固然可以为宗教兴趣所转移，而他的所以和别的类似或不同的动机在一个图样上合拢，则完全受的审美观念的影响。我们可以说澳洲人盾牌上的图像是财产标记或部落徽章，但我们不能就此证明它不是艺术品。不然的话，这种现象倒是很难说明的。为什么和文明人一样有美的要求的原始人不能尽力将他们的标记和象征制成很悦目呢？在执行那动机时也许在求美观念之外还存着其他观念倒是真的。例如，纽锡兰人的装

饰画像里部分大小，显然是不很相称的，但这并非因为他们的审美观念在这上面特别欠缺，而是因为它们是在尽力摹仿古代的粗拙古板的作品典范，以为那画图的魔力，是附在那种传统的形式上的。在我们的宗教艺术中，也可以找到同样的事例。在这样的情形之下，是不会许你得到一个关于纽锡兰人的审美天才的定论的。幸而我们无论在这里或在其他的情境中，都不限于一小部分的装饰画。我们可以将毛利（Maori）的人像和其他的图画作一个比较研究，假使这个比较，叫我们发见一个纽锡兰人对于自然物象和自然关系的表现能力和他对人像的表现能力一样薄弱，我们才能有充分的理由，来作一个关于他审美能力的结论。

艺术科学，和其他全靠视察作基础的科学所处的地位一样。一个简单的现象只能作很少的证明甚至全不能证明什么；只有将许多不同的事实不惮烦地作一种比较研究，才能得到相当的真理。人种学供献给我们的材料大半不是纯粹审美性质的，但这种情形，不仅艺术科学如此，其他科学也是一样的。每一种科学只能研究事物的一方面，而每一件事物却总有着多方面的意义。

我们既已说明了原始作品的一般状态的审美特性，我们就要作第二步更烦难的工作，那就是要理解审美的各种特殊相。在柏林的人种学博物院（Museum für Völkerkunde）的宝藏中，有着两扇木制的门，那是奥萨（Haussa）地方的黑人用雕刻装饰过的。我们不能再怀疑这种代表着苏丹（Soudan）人的生活的著名的浮雕的全以装饰为目的。但雕刻者想在这些画像中表示的是那一种特殊的审美感情呢？那粗拙的形像和歪扯的颜面，只容许一种答复，就是这位奥萨艺术家是想造成一种滑稽的局面。事实上，不仅这

两扇门，就是黑人们的其他工作，也大半是会叫多数的欧洲人作这种断语的。但这种断语缺乏根基，正象一个天真无识的小孩断定蜂声营营就是大马蜂表示恼怒一样。黑人黑拙的画像诚能使我们感到可笑；但这就足以证明它对于和艺术家同文化的人们也会发生同样效用吗？对一个五岁的欧洲孩子画在石板上的一幅丑画，我们是要发笑的，但那位小艺术家对于我们的嬉笑却会感到伤心，因为在他的眼光中，这图画是并非滑稽讽刺画，而是很认真地代表着一个严肃的兵士。我们很容易料想到那位奥萨地方的雕刻家，假使看见了他的工作在柏林所发生的效用也将要体验到同样的伤感。然而我们不用试验也能断定这件艺术品在一个黑人和一个欧洲人身上所发的效力是不相同的——正似黑人和欧洲人本身绝不相同一样。这不仅是因为黑人用不同的眼睛去观赏的缘故，而是因为他受着别种观念的影响从事雕刻的缘故。一个艺术作品，他的本身不过是一个片段。艺术家的表现必须有观赏者的概念来补充它才能完成，艺术家所要创造的整个只有在这种情形之下得以存在。在一个能解释那艺术品所含的意义的人，和一个只能接受那艺术品所昭示的印象的人中间，那艺术品所能发生的效力是根本不同的。举个例来说，假设有一个受过教育的日本士人，从来不曾见过欧洲的艺术品，对着一幅林布兰画的基督治病图观看，他会看见在一个幽暗的圆场里，中间有一个穿着长袍的男子，在他和悦的脸上闪耀着一种特殊的热情，那表情也许能叫他想起他故乡佛像上的神圣的圆光；在那人的前面，一个女人抱着一个婴孩，在右面的阴暗处，一群贫病交加的人，用着悲哀焦急的眼光注视着他，在左面的光明去处，站着一群衣服华丽却有一种无动于衷，或轻蔑

的颜面表情的人；这一切的东西，都很技巧的被画、被排在一个非常繁复的明暗里。我们的日本人——一个跟光淋和北齐（Korin and Hokusai）同国的日本人——一定知道怎样来欣赏这样的东西。在美的快感之外，或多或少他一定还觉得这幅画很有深意。但是他的欣赏，只限于一时所能看见的那些现象，不能更进一步，所以他决不象欧洲人站立在林布兰的圣画前的时候所能感到的一样。因为欧洲人晓得这是拿撒拉的耶稣，他是一切忧苦和荷重负者的救主，他是穷困和可怜的人喜欢跟随，有钱有势的人见而走避的人。他正在那里医治一个生病的小孩子。为什么日本人不能充分欣赏欧洲人的艺术呢？这是和一个欧洲人不能完全欣赏日本人的艺术的理由相同的一个外国人在一件外国艺术品上只能看到那画面上所显露的；充其量也只能领略到和艺术家同文化的人所能领受的同样的直接印象；但是他不象后者似的能够得到从这印象所生的其他印象。这就是造成那种觉得日本艺术含义较浅的错误观念的原因。假使那位欧洲的艺术批评者对于日本艺术的知识能够和对于欧洲的一样的多，那其中的深意就不是不可以找到的。我们难道可以因为自己不能找到而断定日本艺术是肤浅的吗？

凡是对于高度发展的欧洲和东亚的艺术是真的情形，对于欧洲的布须曼人和埃斯基摩人的艺术也一定是真的。至少，我们没有理由可以臆断说这是不对的。谁能晓得一个澳洲人见了格累（Grey）从格楞内尔（Glenelg）的穴洞里起掘出来的图画能够看出些什么呢？我们除了几笔关于人和袋鼠的很粗的表现之外，看不出什么来。但一个西澳洲人，见了拉斐尔(Raphael)的圣母像又能看出些什么来呢？我们可以设想那些很粗拙的图画对于和作者同

一文化的澳洲人所发生的影响，正象圣婴耶稣的眼睛所放射的神秘光辉对我们所发生的一样。我们已经说过，我们不知道澳洲人的图画的意义，我们甚至于不知道画中是否有着意义。在这种情形之下，难道我们能够说我们已经认识了澳洲人的艺术品吗？

上面我们都是将形象艺术做例的。但是诗歌的残缺不全也不在图画和雕刻之下；而原始民族的诗歌更是残缺不全。关于住在安达曼岛的人，曼恩(Man)曾经说"他们的一切诗歌一大部分只能由听者用想象去补充的。"他还引了下面这个奇特的例子作证：

把独小船这海岸，

我要去会你那庄严英伟的儿子——

你那英伟的儿子，他曾经打倒了许多青年，

你那庄严的儿子，英伟的儿子：

我的斧头锈了，我要用他的鲜血来染红我的嘴唇。

这首歌在一个欧洲人是几乎完全不可理解的，所以对于他是毫无意义；但这首歌无疑地能够给予明科彼（Mincopy）人一个极强烈的印象，因为明科彼人是看惯了这首歌中所说的流血惨剧的。[4] 凡收集澳洲短歌的旅行者，往往须在短歌后面加上长篇的评注，因为没有这种长篇的评注，欧洲人就不能理解。埃斯基摩人也同样的用一种很简略的形式传述他们的故事和传说。因为他假定大家对那故事都是很熟悉的。[5]

在这样的境况之下，的确不容易构成原始艺术对于原始民族所发生的意义的一个正确观念。当然，无疑的，从原始方面论，还可以找到一条引人到正确了解的路。我们不难说不能了解一个民族整个文化，就不能了解那个民族的艺术，可是很难照着这个好计

策去做，而对于和我们自己的文化形式相差更远的，更困难。所以如果没有另一事实来使它变为容易解决，则这个问题几乎是无法解决的，那事实就是原始文化固然是离我们最远的，却也是最简单的。低级民族的生活和思想所活动的圈子都是异乎寻常的狭窄。所以我们要了解一个粗鲁的澳洲人总比了解文明的中国人容易些。然而，就是在最低浅的文化海里，我们也还是很难于践踏到完全确定的海底。那陷人的污泥，到处都是的阔隙都阻碍我们的考察使它不能前进。我们从各方面搜集了来的推断和结论，大都是不完全又不可靠的，它们通常都是那些没有社会学初步的知识的人写的。艺术科学到如今还没有参加人种学最近从科学的立场去从事有系统的考察的工作。没有一个艺术史者或美术史者曾经效学兰·福克斯(Lane Fox)的样，去为后来的旅行者和发掘者准备一套合适的指南。

看了这许多事实，关于艺术科学终究能否解决从原始民族间去考究艺术的自然和文化境况所遇到的这个问题，我们的怀疑不能不加深一层，这个问题自然只能用试验的成绩来作答复，但我们这里所进行的第一次尝试是一定不能答复的。如果我们相信能够用初次的尝试去克服这样大的困难，就是很大的错误。希望将来的艺术科学会同许多更有内容的、更进步的理论来代替我们现在的理论。不过就算我们的答案不能有它永久的价值，我们的问题还是有它的价值的。这本书，如果能够使那些怀疑是否可以从久已忘却的古代的原始区域中，去寻取值得他们辛苦追求的知识的艺术和文化的研究者觉得满意，它的目的已经完成了。如果我们的解释，竟引起了怀疑和驳议，那更是我们学术的大幸；因为那里

有怀疑和驳议，就是那里已经有发展进步的首要条件了。

1. Hennequin La Critique scientitique ——六页。

2. Tainé's Philosophie d' Art, 1865. Histoire de la Littérature Anglaise Essais 1858 Preface。我们特别声明，我们所批判的，只是泰纳的艺术理论的著作并未涉及他后来的历史著作。对于他在历史著述上的成功，我们是很钦佩的。

3. Guyau. Problèmes esthétiques. L'Art au point du vue sociologique.

4. 参看曼恩氏关于安达曼岛土著的文章。Journal of the Anthropological Institute，十二卷，一六八、一六九页有相似的传统之记载。

5. Boas, The Central Eskimo. Annual Report of the Eskimo，六五页。

第三章　原始民族

艺术的起源，就在文化起源的地方。不过历史的光辉还只照到人类跋涉过来的长途中最后极短的一段，历史还不能给予艺术起源文化起源以什么端倪。而人种学倒尽能告诉我们原始民族现在的光景。但是我们要随从人种学的引导，也得先弄清原始民族这个词，给这名词一个比通常所给与的更加精确的定义。任何一个社会学者都说起"原始民族"，然而任何一个社会学者使用这个名词时，差不多总含有一些不同的意思。我们如果说"原始民族"这个名词是全部文化科学中最不一致最模糊的概念之一，虽然象是过火了一点，但也并不算太过火。欧洲以外的其他民族除了亚洲的几个文化古国以外，少有不曾有时被称为"原始民族"的。[1]人种学中很通用的"自然民族"(Naturvölker)这个名词，也和上一个名词一样可以随人自由使用。所以，这一名词，在我们的专门目的上是不合用的，即使将它的界限加以精确的划定，也还是含义太广的。比方惠芝(Waitz)用的"自然民族"这个名词，是兼指着苏丹地方那些有民事组织的黑人和在卡拉哈利(Kalahari)沙漠中过着漂泊生活的布须曼族说的，因为这两种民族都在一种自然的状态中。拉最尔(Ratzel)虽把苏丹地方的黑人特称为半开化民族；但"自然民族"这名词对于他的用途仍旧很广，尽足以包涵最分歧的各样文化的混合体。从拉最尔看来，在中非洲原始森林中过着粗野狩猎

生活的矮人部落，和坚定组织能够耕种并饲养家畜的祖卢(Zulu)国民是平等地属于“自然民族”的，能够耕耘园地做熟练工艺而且爱好美术的波利尼西亚阿人(Polynesians)也是和异常可怜的澳洲人并驾齐驱的。实际上一个桑德威赤(Sandwich)岛的居民和一个澳洲的土人之间的文化上的差别，无疑的要比一个进步的阿剌伯人和一个文明的欧洲人之间的文化距离大得多多。但是将阿剌伯人当作半开化的民族很仔细地将他们和文明的欧洲人划分开来的拉最尔，竟会将波利尼西阿人贬为澳洲人的同类。这样草草的安排，在暂时的、一般的分类上也许有他相当的价值，但如果取为社会学的立论根据，则是绝对应该唾弃的。这种华而不实的分类所造成的恶果，很容易从两三年来作为文化史则在流行的现代许多社会学的空想学说中看出来。

那么什么叫做原始民族呢？或者换一句话说，什么民族是有比较地最低级的和最接近原始形式的文化的呢？我们这就遇到一个要把历史和人种学所昭告我们的种种文化形式来排成一个发展程度高低的层次问题。我们必须注意这里所讨论的不是一个关于种种人群的生理特征的问题，而是关于文化特征的问题，因为在过去这个问题的所以往往陷于无望的混乱，就是因为想从人体学的(Somatologicol)立场来解决它的缘故。各民族的文化阶段的构成，是人种学的问题，跟体质人类学是没有关系的。人体学，至多只能指出各个种族体质上的差别。[2]但种族是和民族极不相同的。显示某一个人隶属于某一种族的特征，并不能用来决定那一个人隶属并且适应某一种的文化形式。我们与其承认文化形式的不同是受种族的特征的支配，还不如把种族的特征当作文化形式不同

的结果来得正确些。种族的特征对于文化形式影响是很微弱的，这就从我们对于原始艺术的研究，也可以找到新的例证。

一个民族的“原始性”分量的轻重问题，和该民族文化程度的高低问题，是同样重要的。一种文化形式的程度的高低，我们有什么方法来作相当正确的规定吗？所谓“文化”就是在那最简单的形式里，也是一个包涵无限因子的极复杂的整体，而那些因子的大多数，至少到现在为止，是不容你下什么确切定义的。把大批的文化形式来作一个比较，也难得达到我们的目的。反之，如果我们能辨明一个简单的文化因子，问题就容易解决了。那因子，第一、应该是可以下客观而且精确的定义的，第二、应该是很有意义可以作为整个文化形式的特征的。实际上，具备着这两个条件的文化因子只有一个，那就是生产方式。在某一社会集群有支配权或很流行的家庭经济(domestic economy)的形式，以及那些社分子谋取生计的状态，都是可以在任何处所，直接观察出来，并相当正确地决定其领衔的特色的。对于澳洲人的宗教观念和社会观念，我们也许永远不能明确地知道，但关于他们的生产性质，却不至于存着一分疑惑。澳洲人是狩猎者和植物采集者。要探讨古代秘鲁人的精神文明，也许是不可能的了，但每一只眼睛都能看见印加族(Incas)居民是务农为生的。但如果只能认清那个民族的生产方式，而不能同时证明一个民族的文明的决定完全依靠着它的生产方式，则我们这个探讨的收获也一定很少。用一个民族的生产事业作根据来分别等差的思想，原不是新的。我们可以在最古的文化学著作中找到大家熟悉的狩猎民族群、渔业民族群、游牧民族群和安居定处的农耕民族群。但是只有很少数的文化史家能够把握住生产事

业的重要意义。对生产事业自然容易作过低的估价，难得作过高的估价。可是生产事业真是所谓一切文化形式的命根；它给予其他的文化因子以最深刻最不可抵抗的影响，而它本身，除了地理、气候两条件的支配外，却很少受其他文化因子的影响。我们可以相当肯定地说，生产方式是最基本的文化现象，和它比较起来，一切其他文化现象都只是派生性的、次要的。这并非说那些第二性的现象都是直接从生产那个主干上枝生出来的，乃是说它们虽然各有独立的根源，但它们的形成和发展却受着最占优势的这个因子的巨大影响。例如宗教观念，的确不是从经济条件产生出来的，但我们还是可以从最占优势的那个生产状态中去追溯统辖整个民族的宗教形式的来源卡斐(Kaffir)人对于精灵的信仰，自有它独立的根苗，但是那特殊的信仰形式，例如祖先灵魂作有分等有序次的排列，却显然是他们实际生活上分等有序的体制的反映，而那分等有序的体制却就是那时最占优势的那个有着好战和集权倾向的畜产事业的产物。在没有建立社会固定组织之可能的漂泊无定的狩猎民族中，虽则也可以找到他们对于精灵的显然信仰，却不能从他们中间找出对于灵魂的级次观念。

然而生产事业在文化上的意义，决没有明白过比它在家族史上所具有的。人类家族的各种奇异形式，社会学还为它设想出种种更奇异的假设，如果我们把它和生产形式联系起来考察，就立刻会变得易于理解。在最低的生活阶段中，人类每用狩猎（最广义的）和采集植物来维持他们的生活和这个最原始的生产形式同时出现的，就是最原始形式的分工——基于生理原则的两性间的分工。当男子负责去获取动物类的食物时，对于果食草根的采集，就

成为女子的专责。在这样的情境之下经济生活的重心，差不多总偏在男子方面，因而原始形式的家族，统具有父权的性质。不论原始人对于血统关系有什么见解，即使没有人承认他和他的子孙有血统关系，事实上，他在妻子们和儿女们中间，总居于主人和领主的地位。[3]从这最低的阶段中，生产的进展可以有两种方向，它的将来，可以是侧重女性方面的生产，也可以是侧重男性方面的生产。可是这两个分枝之中的那一枝将变成为生产的主干，则第一须看那民族群所赖以生活的自然条件。假使那地的季节和气候特别适宜并有利于有用的植物的贮藏和保护，那么，女性的生产事业就会发达起来，而植物的采集，也会慢慢让位给植物的栽培。在原始式的农耕民族间，种植工作，往往是由妇女负责的，因而经济重心也就倾于妇女这一方面。所以我们很可以在一切以农耕为生存主业的原始社会中，找到有母权形式或有母权遗迹的家族。在那种社会中，妇女以一个主要给养者和土地主管者的资格，取得了家庭中心的地位。然而真正妇女握有主权的母权制度，只有在不受外敌侵袭的社会集群中，才能偶然建立起来。在其他的情境之下，男子就会以保护人的资格，来恢复他那因不作给养者而失去的主权。因而就有一种介在父权和母权之间的妥协制度，流行于大半的农业民族中间。然而也有更多的民族经过了截然不同的发展。那些生活在不宜于农业地点的狩猎部落，是不会象上述的民族以耕耘谋生的，他们注意驯服野兽，做畜牧工作。这种从狩猎生活逐渐演进的职业，似乎无论什么地方都一样，向来都是男子的专业。本来就在男性方面的经济优势，因此又加强了一些。这种关系所造成的结果，往往就从畜牧民族都生活在父权家族形式下的这个事实中表现出

来。而这畜牧社会里的男子支配地位，因受着和他们的生产方式联关的另一条件的影响，还有着增高的趋势。因为畜牧民族总是要不断地发展军备，而且常常要有集权式的军事组织。这种趋势的不可避免的结果，是一种绝对的父权形式的造成，在这形式下，妇女就成为毫无权利的奴隶而屈服在丈夫而兼主人的专制权威下了。但是这两种主要的发展方向——母权的和父权的——决不会始终并行不悖的。畜牧民族的进取和好战的性格，时常会怂恿他们向较和平的农业民族进攻，而他们在军事上的卓越的能力和组织，又往往会给他们以最后的胜利。被征服的农民虽则还留下活命，但他们的财产却已经全部被夺。以后他就只为对那侵占土地的外来主人服役而不再为自己的利益耕种了。许多文明国家我们很能够证明，他们是从这畜牧群和农业群强制的结合中产生出来的。他们的家庭形式中，就带有这事实的明显证据。战胜者在某一时期内，用强制和习惯的压力，强迫被征服的母权社会改用父权制，所以现代的文明国家中，都或多或少地保留着父权家族的遗迹。[4]而这种生产形式对宗教、家族以及其他文化生活部门所操持的决定的影响，同样也能影响到艺术。这个断语，到此地为止，还只能用在我们已经引用的事例上，以后的继续研究，将要给我们以证明这断语的左证，而从这些证据中，我们就可以看出艺术的同样原始形式，是和各地带各种族间的同样原始生产方式相对应的。

所谓原始民族，就是具有原始生活方式的部落。他们生产的最原始的方式，就是狩猎和采集植物。一切较高等的民族，都曾有过一个时期采用这种生产方式；而且还有好些大大小小的社会集群，至今还未超脱这种原始的生产方式。我们必须很注意这一些

社会集群以便认识那些可以找到的最原始的艺术形式。

但是，我们还得先撇开一种当前的反对论调。我们可以因为狩猎部落所有的是一种低级文化，就此断定它一定就是一种原来的原始文化吗？这些部落也许不是本来野蛮，而是在后来他们方才变蛮野的；他们或者不是停顿在较低的阶段上，而是由较高的阶段沉落下去的；他们的文化现象也许不是生理的而是病理的表现——一种退化的现象——从这种现象我们无法得到一种关于文化的正常发展的结论的。这种久已发表但还没有遭受驳斥的论调，或许是从下述我们必须判别的两种理论中的一种里发展出来的。其中的一种，好象是教条的推断，它的结论是，人类不是从那样低的阶段上开始发展的，一切的人都从头就由神力赋与相当的文化手段，只是有些民族得到了很充分的发展，有些民族因为他们罪恶的行为而竟将原来的文化失却。这种论调，是显然没有科学根据的，所以也不能用科学的研究来加以驳斥。这种见解，既然是根据乞援超自然权威的宗教信仰的一部分，或一种结果而产生的，那么只以感觉可以接触的事实做对象的科学，除了不理睬它以外，就没有其他的办法了。[5]可是，反对论调，也不是在无论什么情形之下都是从宗教教条的立场出发的。他们也会完全承认无论什么民族的文化，都从狩猎和采集植物起头，而一面又说现在的狩猎民族的全体或一部分，并非原始民族，而是一种在很早的年代就已经登到了文化的高级上的社会群的退化后裔。这事情的可能性自然不能否认，问题只是我们能否证明某地曾经有过这样的情形。我们至少晓得人们虽则时常去求这种假定情形的证据，却从来没有在实际的狩猎部落中找到过马齐乌斯(Martius)的意见，以为巴西的野印地安

人“曾发达到过和现在大不相同的情形，乃是在黑暗世纪中受了各种各样天灾的陷害，才将他们弄成现在这异样的衰颓退化。”他又说：“美洲土人原来并非野蛮民族，而是后来沉沦到野蛮状态的。”[6]然而他所援引来证实他断语的论辩，在现代已绝对不能说服任何公正的社会学者。该尔兰德(Gerland)以为“澳洲的雕刻状态指明了它早年的较高文化。”但是他虽则用他向来很彻底的态度去研究澳洲文化，还只能用一种其他学者大都不能了解的“印象”来作根据。[7]我们无法找求确实证据来证实“退化”这个假定，而一面倒反找到了许多反对这假定的事实。人种学已经显示给我们看，那些低级民族(不管他是属于那一种族)的文化造诣，就是在细枝末节上也显示出一种明显的一致性；而在高级民族间，则决没有这样显著的同样程度的雷同。从我们的立场来看，这种事实是很自然，也是很容易说明的。因为狩猎民族的生活环境到处都很简单而一律，所以他们所能得到的那区区文化，也就到处都很简单而一致。但反过来说，如果从退化论者的立场来看，则这种一致性却是极难解答的难题。因为，如果这种民族是由高级文化沉沦下去的，我们又有什么方法说明他们怎么能够同样地变穷乏，又同样地从许多不同的文化中保留下相同的部分呢？因此人种学说狩猎和植物采集民族是原始文化和原始艺术的创造者的话，我们是没有理由可以否认的。自然，我们这里所用的“原始”这个词，它的意义是相对的而非绝对的。如果我们这里可以说到最初的话，就是所谓狩猎民族，也已经超过最初的样式而是或许已经历过很长时期的发展了。我们所以还把他们称为原始民族，无非因为他们的文化，比起我们所能找到的其他民族的文化来，是最原始型的，比之别的较接

近于原始情形，另外没有别的意义。我们此后的研究，将严格的限于狩猎民族的艺术，其他由文化较高的集群所产生的艺术，我们只能取来作为比较之用。在这一点上，我们的研究，是有别于那些以为狩猎民族和农耕民族在研究原始情形上是有同样价值的多数社会学作品的。这种区别是很基要的。站在我们这个立场上的人决不能赞成那种混杂方法，却一定相信，从这样杂乱的材料中，是决不能得到明确知识的。[8]

专靠狩猎及采集植物维持生计的部落，除了欧洲，还可以在随便哪个大陆上找到。不消说这些部落的人数就是在欧洲殖民时代以前，事实上已经比较进化的集团来得少了。在非洲广阔的幅员上，除了生活在大陆中部文化情形绝少人知道的矮人部落外，就只有一个叫布须曼(Busahmen)的狩猎民族，在卡拉哈利沙漠和那邻近地带间，过他们的飘泊流浪生活。在美洲我们只能在极北和极南找到狩猎民族，——如埃斯基摩人(Eskimo)亚留特人(Aleuts)和翡及安人(Fuegians)。其他民族，则多少总兼做点种植工作。只有巴西部落中的几种人，象著名的菩托库多人(Botocudo)，依然在一种最原始的状态中生活着。在亚洲，只有安达曼群岛的明科彼人(Mincopies)表现着纯然的原始文化状态。至于锡兰岛的未达人(Veddahs)则已受了很多辛格海里人(Singhalese)的影响。西比利亚北部恃畜鹿为生的朱克察部落(Tschuktschis)以及和他们有血统关系的其他部落，则都已进到了畜牧时代。现在，只有一个大陆，除了欧洲人的殖民地之外，全是原始民族的世界，那就是澳洲；澳洲在我们这一时代的特殊地位，从人种学的立场来看，好象是久已湮没的那个世界的遗迹。那里还有那一种文化形式与世隔离地生

存在很广阔的地面上，至于在其他的许多地方早已在长远的经历中被忘在淹没的黑暗中了。所以我们只能在澳洲得到关于研究原始文化的最丰富最有价值的材料。

我们已经说过，所有这些民族文化都有非常的一致性。他们都是狩猎者，所以都被追过着一种飘流无定的生活。因而，他们的生产技术也只是不足轻重的片面发展。例如，我们可以武断，他们中间只有埃斯基摩人会有真正的建筑，因为埃斯基摩人是把坚牢的住处作为生存的第一条件，只有在明科彼人中，才有初期的粗制陶器。唯独武器一项，因为须应付他们生活的最大需要已达到最高级最工巧的完美阶段。关于这一点，我们只要列举埃斯基摩人的铁叉，澳洲人的木棍，布须曼人的毒箭就可以作证。狩猎民族在这几点上，的确是比粗鲁的畜牧或农耕民族优胜一点。但在狩猎民族间，除了对于鬼怪妖魔的粗浅信仰外，绝无所谓宗教观念，而对鬼怪的信仰，又是永不能达到固定而有条理的崇拜形式的。关于他们的家族关系，前面已经有过简略的叙述。至于他们的社会组织，则很难找寻线索。通常所有的男子都是平等的一群同辈，如果他们偶尔承认一个临时领袖，那位领袖的权限也是既无规定又不固定的。最后，他们在政治方面，也只有很微妙的发展，狩猎的群众是永不会变成狩猎者的国民的——这就是说，他们永不会将他们自己组成一个更大的政治单位的。那些小部落老是在不断的战争中过着生活。所以，严格地说，他们只是狩猎部落而已，永不能称他们为狩猎民族。

1、年轻的科学社会学最危险的弱点，也许就藏伏在这基本概念不完全的定义

中，而且那些较成熟的科学代表，对于它结论的不信任，也就因此得了一个借口。

2. 这问题至今还没有解决，而且，如果我们能信最高的人类学的权威者的断定，则将来的解决，大概也是很困难的。

3. 一般人承认，血统关系和家庭的实际形式是互相关联的这种观点，已毫无疑问；但是研究了澳洲人的文明以后却足表明这种看法并无根据。又在父权形式极端发达的阿剌伯人，却有“生儿像娘”的观念。

4. 家庭发达史的清晰研究和证实，将在另书中简单说明。我们在本书中当然只能说个大概。

5. 例如 Die Naturvölker 的著者 Schueider，就是站在这种立场上说话的；否则，这本书一定可成为卓越的名著了。他在那本书的序言里，用令人起敬的爽直态度说：“哲学追求真理，宗教具有真实。”这话说得实在豪爽，当他坚定地不肯变更立场时，是无法和他争辩的。

6. 见 Martius 所著的 Berträge Zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas 第一卷第六页。

7. 见 Waitz-Gerland 所著的 Anthropologie der Naturvölker 第六卷第七九六页。

8. 拉布克(Lubbock)在他的名著《史前时代》里面，认为霍屯督土人 (Hottentots)、未达人(Veddahs)、安达曼岛人、澳洲人、塔斯马尼亚人 (Tasmanians)、非支岛人(Fiji Islanders)、毛利人(Maoris)、塔希提人(Tahitians)、东加人(Tongans)、北美印第安人、巴拉圭印第安人(Paraguay Indians)、巴塔哥尼亚人(Patagonians)以及翡及安人都是野蛮人。关于家族的研究，因了这种纷乱的见解实在受着很大的损失。略去古的著作不说，就关于家族历史的最近著作家卫斯特马克博士 (Dr. Westermark) 所著的人类婚姻史(伦敦 1891 年)里面，也举了那些菩托库多 (Botocudo)人、昆斯兰德人(Queenslanders)、新不列颠人、东加人、萨摩亚人(Samoans)以及条雷吉人(Tuaregs)的某一方面的情形来证明在原始时候，维持家庭乃是丈夫的义务(见原书一五页以下。)

第四章 艺术

如果一位将要去访察异国的旅行者，连关于他目的地的形势和旅程方向的概念都没有一个，那大概一开头就容易走错的。所以在我们开始自己的研究之前，关于我们要集中注意去研究的那个现象的性质，必须有一个初步的普通知识。关于什么是艺术这个问题，必须等到现在还未开始的这种研究终结之后，才能得到适切而完美的答案。至于我们从开头就打算对艺术特性有个说明，只是为了要得一点初步的知识。到这研究终结的时候，我们也许不得不对这个说明作一种很重大的修改呢。

我们先要探讨艺术的本质问题。一种彻底的研究，是应该从艺术本质的探讨开始的。科学的任务当然是要从特殊现象中去发现一般的现象，但从特殊现象中去发现一般现象，并不是说就可以在一般现象中忽略了特殊现象。如果一个时代的美学批评，就可以作为当时美学理论的表现，则近代美学最特殊的一点，可说就在不顾这种区别。十八世纪的批评，很注意理解各种艺术的特殊性质，又按着各该艺术自己的标准去评衡各该作品。十九世纪的批评，则从一个较高的观点来看，以为那样划分各种艺术的界限是很少意义的，所以对于每种艺术，往往要求它担负别种艺术所能尽的责任。例如我们对于现代诗歌的第一要求是要它具有画意，同时我们对于图画，也要求它具有诗意，或音乐意味。简而言之，现在的

艺术品在批评者面前所受的待遇，好像一国的公民在刑法面前所受的待遇一样。这种宽广的态度，固然是值得赞赏的，但我们终不能不怀疑，如果我们继续注意各个艺术的特殊性质，这样的进步是否还是可能的。

但是如果我们仍然依据旧式美学习用的方法，用普通的定义来进行我们细密的研究，则我们的收获，决不能比旧式的美学依照它的定义所获得的更近乎基本原则。我们的定义和建筑物的棚架一样，在建筑完成之后，可以立刻被它拆除。我们所谓审美的或艺术的活动，在它的过程中或直接结果中，有着一种情感因素——艺术中所具的情感大半是愉快的。所以审美活动本身就是一种目的，并非是要达到他本身以外的目的，而使用的一种手段。从这一点上看来，审美活动所表现的恰恰和常被我们当作手段用的那种实际活动相反。雅典青年们在马拉松（Marathon）地方对波斯人进攻，是一种实际的活动，当他们举行胜利庆祝时，他们的武装跳舞，却是审美的活动。介乎实际活动和审美活动之间的，是游戏的过渡形式。游戏和艺术的不同之处，就因为它和实际活动一样，常常追求一种外在目的，而游戏和实际活动的区别，却因为它本身也含有愉快的情感因素；只有艺术是仅仅注重活动的本身，而毫不注重那无关紧要的外在目的。我们如果要一目了然于实际活动、游戏活动和艺术活动的关系，我们可以用一种简单的方法来帮一点忙，就是用直线来表示实际活动，用曲线来表示游戏，用圆圈来表示艺术。我们上文已经说过，直接得到快乐，是艺术活动的特性。这种快乐，我们可以从过程中得到，或者也可以从活动的结果中得到。澳洲人的科罗薄利（corroborry）舞，在跳舞时，舞者在他们自

己的节奏运动中体验到一种快乐，是头一种方式的一个例证；宴会前的涂画身体，它的美的效能不在动作本身，而在那种动作的最后结果，是第二种方式的一个例证。

两种方式一个样子——至少在常态之下——不仅那些从事活动的人们可以享受美感，观众和听众也可以大家共享。艺术给与观众和听众的效果，决非偶然或无关紧要的，乃是艺术家所切盼的。艺术家从事创作，不仅为他自己，也是为别人，虽则他不能说美的创作目的完全在感动别人，但是论到他所用的形式和倾向，则实在是取决于公众的——自然，此地的所谓公众，并非事实上的公众，只是艺术家想象出来的公众。无论那一条艺术品，公众和作者所占的地位是同样重要的。弥尔(Mill)相信诗人永远没有想到诗的读者，这是他的一个大错误。[1] 事实恰恰相反，如果根本没有读者，诗人是决不会做诗的。严格地说来，"个人的艺术"这几个字，虽则可以想象得出，却到处都不能加以证实。[2] 无论什么时代，无论什么民族，艺术都是一种社会的表现，假使我们简单地拿它当作个人的现象，就立刻会不能了解它原来的性质和意义。我们已经说过，在下面的研究中，我们将要专门研究艺术创造的社会环境和社会关系。我们要把那些原始民族的艺术当作一种社会现象和社会机能。这并非是新创的见解，而是最古而且最普遍的，只有最近代才有例外。在古往，人们几乎不知道此外还可以有其他的见解，至少，古代的著作者，总是把艺术看做公共事业的。只有从近代的个人主义来看，才会觉得这种见解既不是唯一的，也不是最正当的。

现在我们必须决定对各种艺术的研究顺序了。这纯是一个实践性质的问题。所以，为着我们的目的，最好是选用最著名、最受

人欢迎的艺术分类法，不必再去考究他有什么深意。

艺术，通常分为静的艺术和动的艺术这两大类。它们间的差别，腓赫纳(Fechner)曾下过很精确很清楚的定义："前一类的艺术是经过静态去求快感的，另一类的艺术是经过动态或转变的形式去求快感的；所以在前者是借着静物的变形或结合来完成艺术家的目的，而后者是用身体的运动和时间的变迁来完成艺术家的目的。"[3] 我们要从静的艺术，通常所谓造型艺术和形象艺术来开始我们的研究。形象艺术最原始的形式，恐怕不是独立的雕刻而是装饰，而装饰的最初应用，却是在人体上。我们所以要先研究原始的人体装饰。然而，就是最野蛮的部落，也并不以装饰身体为满足，他们还装饰他们的用具和武器。所以第二我们要研究器具的装潢。第三我们要慎重地研究纯粹的绘画和雕刻的原始作品或者说要研究那种有独立意义的绘画和雕刻，而不是那种为着装饰目的的装潢艺术的产品。舞蹈，我们可以看作是活动的雕刻，是从静的艺术进到动的艺术之间的一个过渡。我们将要很热忱的去研究这种艺术；因为舞蹈在原始民族中间有着特殊的而且较深的基本意义，是文化民族中间所没有的，所以研究舞蹈艺术，比研究其他的艺术更能加深我们对艺术的社会价值的知识。在文化的较低阶段中，舞蹈时常和唱歌联在一起，因此我们也要研究到诗歌，我们必须能够洞悉并且能够估计诗歌的原始形式，至少是诗歌的基本特性。最后我们也得研究原始的音乐。做完了这些工作之后，我们的研究算是已经完成，以后，我们只要将这些研究的一般结果对比一番就好了。

1. “一切的诗，都是属于自言自语式的。诗所表现的特性，就是诗人对于读者的存在的全无感觉。”见 Thoughts on Poetry and its Various Dissertations and Discussions 一卷七一页。

2. 在监的囚犯的艺术作品，大家都承认它是专为作者本人看的，也许可以作为反对我们的说话的引证。然而这并不能证明什么。第一囚犯在一种变态的情形下被独监在他的狱室中，我们决不能说他是常态的。第二他并非从头就处在这种环境里的。他在监狱中所爱好的艺术表现，和他的整个人格一样，是他从前住过的那个社会环境所造成的。

3. 见 Fechner: Vorschule der Aesthetik 二卷五页。

第五章　人体装饰

当达尔文将一段红布送给一个翡及安的土人，看见那土人不把布段作为衣着而和他的同伴将布段撕成了细条缠绕在冻殭的肢体上面当作装饰品，他以为非常的奇怪。其实这种行为并不是翡及安人特有的。达尔文如果在卡拉哈利沙漠里或在澳洲森林里做同样的事，也可以看见和荷恩（Horn）海角一样的情形。除那些没有周备的穿着不能生存的北极部落外，一切狩猎民族的装饰总比穿着更受注意，更丰富些。“他们情愿裸体，却可望美观，”原是库克(Cook)专指翡及安人说的话，但如把这话应用到澳洲人、明克彼人、布须曼人和菩托库多人身上去，也是非常正确的。那些专用通俗的科学方法来对各种文明民族标榜文化的伟大成就的文明史著者，惯常把这穿着和装饰不相称的事实，作为那些天真质朴的野蛮人连必需和浪费也不能分辨的有趣的例子。这种例证实有例少证多的错误。如果野蛮人真象一般人所描写的那样，只是高个的痴呆孩子，那么他们怎么能够继续生存的这个问题，就很难理解了，因为照理，他们早就应该灭亡、为高等动物做一个缺少理智的危险的前车之鉴了。凡是连自己的需要都不明白的生物，是不能生存好久的。可是这些穿着缺乏而装饰过多的原始民族，虽则时常有高级民族在那里很热心地设法阻难他们，却已在这世界上生存了几千万年了。所以，不知到底是原始民族不应该有继续生存下去的

权利呢，抑或在这件事情上是文明史家不知分辨必需和浪费？也许，原始民族的装饰，并非象十九世纪实利主义者所想像的，只是多余而浪费的东西罢？野蛮民族的必须装饰或者正象我们的必须衣服罢。

但是，在我们能够探索原始装饰的意义之前，我们必须先使自己认识原始装饰。原始装饰，一半是固定的，一半是活动的。我们将一切永久的化装变形，例如：劙痕（scarification）、刺纹（tattooing）、穿鼻、穿唇、穿耳等等，都包括在固定的这一类装饰里。活动的装饰只是暂时连系到身体上去的一些活动的饰品，其中包括原始民族间认为最珍贵的缨、索、带、环和坠子之类。但是我们特别应该对活动装饰中最简朴的一种形式——画身，先加以研究。因为第一、据我们的见解，画身是最显著地代表着装饰的原始形式的；第二、画身是显然和某几种固定装饰有因果关系的。

画身的习惯，在低级文化中最为普遍。只有那些不得不把他们的身体完全遮蔽起来，至少在过户外生活时不得不如此的埃斯基摩人没有这种习惯。

澳洲人时常在他的袋鼠皮制成的行囊里，储藏着白垩和红色、黄色的矿土。在他的日常生活里，只要在颊边、肩上和胸头画上几笔就够了，但在宴会期节，他就要涂遍全身。[1] 遇有重要事故而不用特别颜色涂画身体的事，在澳洲人里是从来没有的。澳洲少年，在举行他成年的庆祝宴上，第一次接受红色或白色的画身时，就算是被他同部落的人欢迎到成人社会里去了。[2] 参加庆祝的成人们也同样地在他们薄暗的肌肤上用红色和白色涂画各种不同的图样。当男子出去参加战争时，“他们就用各种颜色涂抹身体。他们所用的

颜色，并非由各勇士照着自己的嗜好选择，却是根据大众了解的规则按着事件选择的。不过他们的安排法，线条和图样，却可以随各人自己的意思。”[3] 荷治金松(Hodgkinson)在马克利(macleay)河看见的那个战争里，就有一面的人完全用红色条纹涂满身体。[4] 实际上，大多数的部落都以红色为战争色，只有北方和西方的勇士用白色。[5] 澳洲人的画身，以参加舞会时所画的为最富丽最谨慎，拉姆荷尔兹(Lumholtz)说昆斯兰德(Queensland)的土著，“他们当舞会时用红土或黄土部分地或全体地涂抹身体，他们也时常用脂油和炭粉涂绘全身，好象他们的身体还不够黑似的。”[6] 然而，他们通常是把颜色画成图样的。托马斯(Thomas)在关于一个在维多利亚举行的盛大的科罗薄利舞的记载上说：“舞蹈者的眼眶上用白色的圆圈围绕着，在鼻子旁边画着白色的条纹，在前额上画着平行的细条。身体上的线条变幻万状，但常常按照一定的计划。”[7] 在全澳洲的科罗薄利舞会，舞蹈者常常涂着白色，而在其他的舞会则往往用许多颜色。“在巴滴(palti)舞中，他们兼用红、白两色，在彼台库(pideku)舞中，摩轮特(Moorunde)的土人用红土条纹作装饰。在小艇舞中，他们用白粘土和红矿土作装饰。”[8] 澳洲既用红色涂身来表示进入生命，他们也用这颜色来表示退出生命。那林伊犁人(Narrinyeri)用红色矿土来装饰死尸，[9] 而且这种风俗流行很广，因为迈尔(H. E. Meyer)在恩康脱(Encounter)海湾的诸部落间也曾看见过。在北澳洲，至少腐尸骨骼是要涂彩的，涂彩之后就可保留很久作为纪念品。[10] 至于丧仪中的涂彩制度，则全大陆都很通行。澳洲人和欧洲人所用的丧色，和他们肌色一样分歧。白色的欧洲人用黑衣作丧服，而黑色的澳洲人则用白土作丧装。在有些部落

里，女人除了戴白土帽之外还全身涂白，而男人却只在面部和背部涂色。[11] 我们上文已经说过丧装最通行的是白色，但是别的颜色也到处有人参用。例如在乔治王海峡(King George's Sound)的遗民，他们在前额从鬓骨到颊骨，都涂着白点和黑点，在代厄人(Dyeri)中，服丧者全身涂着红点、白点。近来已经有人证明，这种颜色并不是完全随意施用的，至少在有几处是不随意的。照叔耳曼(Schuermann)的记述，在许多区域中，白色是为血族见背而用的，黑色是为姻亲死亡而用的。

那些已经绝灭的塔斯马尼亚人的画身和澳洲人的画身在本质上并没有差别。这两个种族相同文化相同的比邻民族在这一点上的雷同是不足为奇的；但我们在距离很远的安达曼人中也找到有涂身的同一特征，却就有点奇怪了。而且我们将要发见，这只是明科彼人和澳洲人之间的许多雷同点中的一种而已。但我们必须注意，切不要重演一般人种学者易犯的错误，为了这些区区的类似之点，就巧编臆说，以为现在远隔的民族，在原始时代原是亲族或有关系的；虽则澳洲人和安达曼人间的文化有很多相同之处，而且相同的种类是如此的复杂，甚且细枝末节也很相同，真是很不容易教我们相信他们发展的并行线是完全各自独立的。“明科彼人对于他们身体的涂彩，共有三种颜色，他们使用的方法，是要叫别人一看就明白他们是在生病或在服丧，或是要到宴会去。”[12] 恰恰和澳洲的女画身的没有男人多的风俗相反，在明科彼人中是没有男女性的分别的。他们只对未婚者有一个限制，那就是不准他们画颈项。安达曼人所用的三色中的第一色，就是一种青白色泥土，将这泥土和上了水，很厚地涂满全身，是表示对死者哀悼的。安达曼岛

人和澳洲人一样，也在服丧期间戴一种特别的土制丧帽。这种土制帽子有时也有一种实用，例如，因狩猎和跳舞而过度热燥时他们可以戴上这种帽子。第二种色素是纯白的泥，它跟前者不同，专用为装饰。妇女们尤其是男子们，往往用第二个指头，蘸这颜色在双颊上、躯干上和四肢上涂画了清晰的直线图形，再去赴宴会。第三种是烧过的黄色矿土拌着油质，大半也是为装饰的目的用的。有时候，他们自然也会用这些材料来治疗疾病，“但从来没有象一般的传说似的用来保护皮肤防止昆虫。”当作装饰用的黄土常常加在图样上面，但为了那些色素性质所限，只能作粗拙的直线的锯齿形的曲线。这里的死人也和在澳洲一样，总用他们生时所喜好的颜色去装饰；尸体用黄色的矿土来涂抹。[13]

布须曼人的画身很画一。他们全用红色矿土涂抹他们的颜面和毛发。

在翡及安人中也可以发见许多种的颜色和图样。红色在此地也是最受欢迎的；但除此之外，我们也能找到黑色和少数的白色。库克说：“眼睛的周围通常是白色的，而其余的脸部，则用红色和黑色的垂直线条作装饰。”库克又说到另有两个人，“他们用黑色的交叉线条涂满他们的全身。”[14] 查科摩·培末（Giacomo Beve）曾给我们一个关于最普通的图样的较正确的报告说：“他们常常用不同的颜色在面上画并行线，在颊上和鼻上画曲线，而在胸上及腕上画最奇异的图样。”[15]

菩托库多人画身的颜色比翡及安人的稍微差一点。他们没有白色，但对植物性质的红黄色和深蓝色这两种颜色却施用得很得法。维德王子说：“他们用容易在肌肤上洗去的红色涂在口部以上

的脸上,使他们的颜脸更显得蛮横凶恶。他们除了脸部、前腕、脚以及从踝骨至小腿的那部分以外,通常全身涂黑,腿部的未涂绘部分和涂绘部分之间，则用一根红色条隔开。也有将身体直分为左右两半,将一半保留着本来面目,一半涂成黑色的;还有只在面孔上涂鲜红色的。在他们中间我只找到这三种颜色。除了全身涂黑以外,他们还在涂红的面部上,左耳画一条斜线经过鼻子下面直达另一耳际,象胡须的样子。”[16] 只可惜这位王子,一点也没有提到这种图样的意义。

根据我们上面所略述的,无疑地可以得到这样一个结论,原始民族的画身,主要目的是为美观;它是一种装饰,并非象有些人所说的,是一种原始的衣著。[17] 所以我们先从美学的观点去研究画身是完全合理的。

原始肤饰所用的颜色的数目并不多。在最好的环境中，也不能用到四种以上,而在这四种之中，用得最广的还只有一种，那就是红色。

红色——尤其是橙红色——是一切的民族都喜欢的，原始民族也同样喜欢它,我们只要留神察看我们的小孩,就可以晓得人类对于这颜色的爱好至今还很少改变。在每一个水彩画的颜料匣中,装朱砂红的管子总是最先用空的。“如果一个孩子对某一颜色表示特别喜爱时,那一定是灿烂的红色。就以成人而论,虽则现代人的色感是非常的衰颓荒谬，却仍然能够感到红色的引人。”歌德在他的“色彩论”(Farbenlehre)中称赞橙红色在情感上所发生的无比的力量,自然是表示一般的印象。[18] 所以在无论什么时候的装饰上,尤其是男性的装饰上,红色总占着极重要的地位。得胜的将军

用红色涂身的习惯，虽则已和罗马共和国俱逝，但直到上世纪为止，深红色终还是男性正服中最时行的颜色，[19] 在长距离的射击发明之后，欧洲的军装还仍然保留着过多的红色。红色的强烈效力，到底是由于该色的直接印象，抑或是由于某种联想唤起的，实在是一个疑问。许多兽类对于红色的感觉，是和人类相像的。每一个小孩都知道牝牛和火鸡看见了红色的布会引起异常兴奋的感情，每一个动物学者，从热情的狒狒的臀部红色硬皮，雄鸡的红冠，雄性蝾螈在交尾期间负在背上的橙红色冠等事实，都能观到动物用红色来表示第二性征的显然的例子。这种种的事实都证明红色的美感，是根本靠着直接印象的。然而在另一方面，这种直接印象在人身上所生的效力又因着感情上强烈的联想而增加，也是真的。在原始民族中有一个情境比其他的都有意义些。这就是红的血的颜色。人们总是在狩猎或战争的热潮中，或说正在他们感情最兴奋时看见血色的。第二个原因，是一切关于施用红色的联想都会发生效力的——如对于跳舞和角斗的兴奋情形的联想等。但是，这些情境尽管存在，如果红色的材料不是随处可得，则在最低级的文化阶段中，红色的使用也决不能传布得那样普遍。大概，原始人最初所用的红色，就是他亲手杀死的兽类或敌人的鲜血，并不是别的什么。而到了后代则大概的装饰都用红矿石，[20] 这种矿石是到处很多的，而那些境内没有此物的部落，通常也可以通过交易而得到。澳洲的代厄人为要重振他们红色材料的供给，曾作过好几星期之久的远征——这也是珍视红色的一个证明。集合这一切事实，红色在原始民族画身习惯中所占的优势，已经可以很明显的看出来。红色的审美的价值既然这样大，又这样明显，自然无需要用

一种宗教意义的假定来说明它的用途了。[21]

黄色也有同样的审美性质，所以也同样的受人爱用。在安达曼岛上，黄色恰恰代替了红色的地位；明科彼人的用黄色画身是和澳洲人用红色完全相同的。[22] 而澳洲人的施用黄色作装饰是和用红色同等的。黄色在南方用的少一些，这并不是因为他们轻视黄色，而是因为黄矿土的缺乏，就找到老远的地方也还找不到。而布须曼人、翡及安人、菩托库多人的不用黄土画身，恐怕还有一个另外的理由。至少对于布须曼人，我们确切晓得他们是认识黄色的，而且他们也用黄色来刷墙壁。然而他们反对用黄色来画身，这一定是为了黄颜色不能在他们的黄色肌肤上彰显出来的缘故。至于菩托库多人和翡及安人，虽则称为红色人种，肤色也很黄，我们很有理由可以猜想他们的戒忌是黄色，也是为了这个缘故。

肤色在画身的颜色拣选上所发生的影响，等我们说到白色时，就更明显了。在原始的画身上，白色至少和红色用得一样多，但这只是指黝黑的澳洲人和明科彼人而说的。在淡色人种间，或全然不用白色，或象翡及安人一样，只让白色居次要地位。红色和黄色是专为装饰用的，白色则还有另外的一种意义。我们现在先要讨论它在装饰目的上的性质。澳洲人和明科彼人去赴宴会时都用白土在身上画线，是很有理由的；因为再没有其他的颜色能够使形象显露得如此清楚如此截然了，同时也没有一种其他的颜色能够跟他们的黑色肌肤成功那样明显的对照了。黑人喜爱自己的黑色是和白人喜爱自己白色一样的。澳洲人和明科彼人的白土画的线条，也是和罗可可（Rococo）时代的妇女们在她们粉白脂红的颊上贴上黑色颜饰（black beauty patch）的原始形式相同。欧洲的考

察者，往往不以舞蹈里的白色涂绘为一种可悦的装饰，是真的。部尔马(Bulmer)竟以为澳洲的科罗薄利舞者，“是要将自己的形状尽量地扮成可怖。他们在每条肋骨上画一根白色的横条，此外又在他们的腕上、腿上和脸上画上白条，以致在营火的摇闪光下看起来，活象是些活的骷髅。”[23] 人们时常描写的关于他们骷髅似的躯体的可怖的印象，是否舞蹈者本人所能意料或他们的土著是否也能觉到，这是很可疑的。我们欧洲人的恐怖由于某种联想所造成的一定多于骷髅印象本身所引起的。多数的著作家，都把这当作不证自明的现象——以为这种联想对于赤裸的澳洲人，至少是和对于文明的欧洲人一样不可避免，一样地显著；但实际上，我们却不能假定骷髅形象之对于澳洲人，会有象对于欧洲人那样地感应。[24] 所以在还未能发现相反的事实之前，对于他们的这种好尚我们要加以较严肃、更深刻的解释。澳洲人的“科罗薄利”舞，总是在晚间举行。舞场通常有火光和月光照耀着，但光线总是那么幽暗，以致那些黑色的舞蹈者的动作，如果没有耀眼的条纹的帮助，就不清楚。所以他们画这种条纹的初意决不是为摹仿骷髅，而是为帮助身体上的主要轮廓的易于显现。很奇妙的是白色画身在澳洲人和明科彼人中，又可以作为恰和宴乐相反的标记。不过丧事的和宴乐的画身并不难于分辨。在安达曼岛上，为宴乐的画身往往用许多图样，而为丧忧的画身，则只是天连水接的周身涂抹。澳洲的舞蹈者的画身，也描成种种的图样，关于丧事，却有些部落不画图样，也有些部落绘画种种可以表明服丧者和死者之间的地位和关系的图样。[25] 澳洲人和明科彼人为什么要用白色作为丧忧的颜色呢？我们考虑了丧忧的画身以后，就会觉得那完全是为了要使本

人不让鬼认识。[26] 约斯脱(Joest)说:“这种习惯也许可以追溯到他们怕遇到死者彷徨无定的灵魂的心理上去。为要避免鬼的逼害,那么人就用一种平日不用惯的颜色来绘饰身条,好叫鬼不认识他。”约斯脱的解释虽则全是假定,但也还有相当的可能性,在不能用确当的解释来代替它之前,我们也还可以接受这个意见。

拉姆荷尔兹说昆斯兰德人常常用炭粉拌油涂在身上,“他们好象还不够黑似的!”真的,黑的总觉得他们自己不够黑,正象白色的妇女常觉得不够白一样;也正象那些肌肤白净的人要用粉或白垩来增加白的美趣一样,黑的则用炭和油质来增加他们黑的魅力。有时候有人承认,甚至欧洲人也承认,在澳洲的部落间很流行的黑色的涂饰,所得的感应并不是不愉快。好些旅行者称赞那些土著的深黝金属似的皮肤。当然,黑色涂绘对黄色美洲土人和黑色澳洲土人的意义是不相同的。深蓝色对于美洲土人的价值,是和白色对澳洲人的价值相似的。他们是要施用一种和皮肤正相对照能使皮肤上的图样很显然地表显出来的颜色。

关于原始民族画身时所用的颜色我们虽已得到相当充分的报告,而对于图样的知识却还是非常缺乏。此项报告中最详尽的,我们应该很感谢维德王子,他的关于菩托库多人的叙述,是凤毛麟角般的一个例外。许多谈到原始图样的人,总是说几句“奇幻的”、“奇异的”、“非凡的”这一类的话,就以为他们的说明是够充分的了。只有在绘画和照片中,有时候也许可以说得较明白、较完全一些。我们如果想在这样的情境之下,对这些图样的意义表示确切的意见,就未免太臆断了。

原始画身的图谱是由个人创造的呢?抑或是从一种模型摹拟

来的呢？暗示着摹拟占据重要的地位的理由是很充足的。第一、在原始艺术中独创的图谱是很少有的，而无论在装饰上、绘画上或雕刻上都很流行着那位原始艺术家摹拟日常生活事件的图样。我们研究用具的装潢，尤其容易发见澳洲人的衣著、盾牌、棍棒上的装饰，和他们的画身的图样很相仿佛，完全是摹拟兽类的。想用照样的绘画把他们自己扮成兽的模样，是和原始人认某一种兽类是他们同族者的保卫神，而喜欢摹仿兽类形象的心理，相去不远的。我们至少又发现了一个确是表现一种动物描绘的身体涂彩的实例。豪伊特(Howitt)在关于吉波士兰(Gipsland)地方的青年入社式的记事中，有这样的记述："教父们(bullerawreng)用白粘土在候补者(jerryale)的脸上描画鸭子似的图样，就是在每双眼睛的周围画一圆圈，又在颊骨或眉毛上横画一条白线。"[27] 然而我们也不能以为一切的图样，毫无例外，都可算是这一类的模仿。例如丧事画身在大多数的情境里，都只求达到使服丧者的面目难于识别的目的，并没有类似某物的企图。又如菩托库多的战士们，在他们用深蓝色画身时，也决不是要摹仿自然物象，而只是要使他们自己成为最特别古怪的样子，以便引起敌人的恐怖心理而已。

用绘画来装饰身体，有一个颇严重的缺憾，那就是不能持久。一种自然的倾向，是历尽苦辛另用一种可以经久的方法在身上印图谱。几乎在全世界的低级文化阶段上，都可以找到两种方法，就是劙痕(scarification)和刺纹(tattooing)。这两种方法在各人种间的分布，也是依着不同的肤色而定的。黄色的布须曼人和铜色的埃斯基摩人实行刺纹，而深黯色的澳洲人和明科彼人则用劙痕。

关于劙痕的性质，这个名词本身已昭示得很充分了。他们用

燧石、贝壳或用其他的原始小刀，在各处的肌肤上面乱割，以便劃伤的地方，事后会在黑肤上长出较淡色的浮像来。在澳洲，有几个部落，为着要增大那些劃痕，就在新伤时涂上一些泥土，[28] 而在澳洲的北方或西北方则在伤处擦上某种植物的胶汁。[29] 施行劃割的部位往往因部落而不同。在有些部落中劃痕大部分划在背上，而在有些部落中，则或在手腕上、或在胸脯上、或在腹部上、或在腿脚上劃划。劃痕是两性同用的，但往往男子比女子用得更多些。他们的图谱，有点、有曲线、有直线，直线往往横亘整个胸脯。[30] 托累斯(Torres)海峡邻近的男人在两肩上带着很厚的马蹄形劃痕，在图画上看起来，很象欧洲人的肩章。劃痕的施行，是表示进入成年的仪式的一部分。不过要在举行仪式时一次完成这种工作，却未免太痛苦太疲惫了一点；这种劃割，必须在不同的年头上陆续举行，所以除了老年人的身上，是看不见完整的图样的。对于昆斯兰德人，拉姆荷尔兹曾经说"线条常常表示一种等级的差别，而这种等级却是依年齿排的。儿童在某一年齿以内，是不加装饰的；到了某一时候，就在他们胸脯上、肚腹上划上几个十字叉。那种交叉逐渐增加，等到小孩长大的时候，就在他们的两乳周围，划上半月形的线条。"[31] 在澳洲的东南部，看见阶段不同的劃痕就可以晓得各样的不同年齿，一个成人的劃痕共总有五个阶段。[32]

塔斯马尼亚人似乎也都采用这种很痛楚的劃割。库克说到他们胸上和腕上的虚线，庞维克(Ponwick)则叫那些简单的劃痕为星形的劃痕。此外，又有人在妇女的腹部看见过半圆形的劃痕。[33]

劃痕的风习，在各部落间都很普遍流行，而在安达曼群岛中，则男女两性间都通行。这种装饰的开始和完成，安达曼人比之澳

洲人要早一些，“超过八岁而让他不施行劃割的儿童是非常少，而在十六岁或十八岁上，则一定要完成。”他们也不象澳洲人似的要在开始劃割时举行特别仪式。除了北方诸部落，其余的都是由女人用一种锥利的石片来施行。劃痕大都在背上、肩上、后颈上、胸上、大腿腋、腹上、手背和脚背上。可是在背上的线纹，往往不是由女人劃割，而是男朋友动手的。劃痕的图谱很简单，各部落间都有短的平行线和垂直线，而这些线纹都是成排的，只是处置这些线排的方法和数目在几个部落之间稍稍有点不同而已。[34]

一个欧洲人初次看见用劃痕作装饰的澳洲人或明科彼人，一定很难相信劃痕的目的果真是为了装饰，因为在他看来，劃痕实是不可爱而可憎的。可见一般人所以认劃痕的宗教意义多过装饰意义，并不是很难了解的。拥护这种见解最有力的是该尔兰德，他以为劃痕和刺纹都是表示那文身的人已经将自己贡献给神灵而为神灵所主有的标记和象征。[35]

我们的责任，自然不是要在这里发见一般的劃痕和刺纹的意义，我们只是要研究一个问题，那就是：劃痕在最低的文化层中，例如在澳洲和安达曼群岛，是含有宗教的意义呢还是审美的意义？该尔兰德在一个传说内，找到一个与他的见解颇有利的例证，那传说说：“有一个鬼在他把劃痕的艺术教给了人们之后，就变成一个大袋鼠。”[36]我们不知道这个故事传的有多久多广，但是它实在是什么也没有说明，第一、它没有说到神，只说是一个鬼，第二、它也没有说到劃痕的意义。如果为了这个故事将技术的发端归功于某一鬼神，我们就必须承认这种劃痕的技术开始时一定具有宗教的意义，那么，我们可以有更多的理由来将这宗教意义加在燃火的事

件上，因为不是照着一个传说，就是照着澳洲许多的传说，都说这种技术是超自然的神交给土著的。在安达曼人间也流行着一种关于剺痕原始的神话。美亚·丢库(Maia Duku)是在身上剺成伤痕的第一人，他似乎和明科彼人的神话祖先托谟(Tomo)是同一个人。有一天，当他正在捕鱼的时候，射出了一支箭，那箭没有射中目标却碰着了一件硬物。这块硬物，就是第一次被发见的生铁。丢库就用这铁为他自己做了一支箭，在用箭刻刺了身体之后，他高唱道：

"现在谁能够杀死我？

我已经刻刺过了，我已经刻刺过了！"[37]

即此可见安达曼传说所能给予该尔兰德的论证的帮助，实比澳洲的传说还要少些。在这传说里，发明剺痕艺术的既非神也非鬼，只是第一个明科彼人，在这传说里绝没有暗示他是用剺痕把神灵的标记铭刻在身上。他在歌中宣示的剺痕的护身能力的最自然的解释，就是说一个能忍耐剺痕的痛苦的人是不必再惧怕敌人的。事实上，明科彼人也是拿剺痕来作为"试验对付肉体痛苦的勇气和耐性的"手段的。[38] 该尔兰德又借重执行剺割时的盛大宴会来证实自己的论证，但在安达曼人间并不常常举行这种宴会，就是在澳洲人间这种宴会所具的宗教意义也比社会意义来得少些。就我们所真正知道的青年入社式而说，那种仪式并不表示他们加入何种属于神的团契，只表明他已加入成人社会而已。关于青年为什么要在这个仪式中接受剺痕的这件事实，给了我们一个充分而又很自然的说明。这事的执行是要完成两个目的；它在一方面是要测验这候补人有无成年人的忍耐力，在另一方面是要用一种不可磨灭的

标记来证明他的部属关系。该尔兰德并没有否认"劀痕往往是部落和家族的标记,"但他却说:"这就是它原来是宗教标记的直接结果。"[39] 我们必须声明我们对这个结论的意义是一点也不懂得。一个部落自然可以选择几个宗教的象征来做它的标记,但无是该尔兰德或别人都不曾证明一切的部落都必须这样选择的理由。仅仅为了一个事实,就是"培龙(Perron)曾在塔斯马尼亚人的坟墓中找到了一些很象该地土人手臂上所有的刺纹的标记,"该尔兰德就下了一个结论,以为"这一事件,也是刺纹原来是表示保卫神的标记的一个左证。"[40] 这种论证实在是很古怪的,第一、为什么一个非宗教的名标或族标就不能置在死人的坟墓上呢,这是没有明证的,第二、以为塔斯马尼亚人的(不是黥刺的)线儿、点儿是为了代表他们的保卫神根本就是一种模糊的臆断。关于低级民族的有助于该尔兰德的假定例证,既然如此的薄弱,而同时很明显的否定他的假定的例证却并不缺少。我们已经说过,就是该尔兰德自己也承认那些劀痕"往往是部落或家族的标记,"同时他也能引用那些对澳洲人的生活观察最严密最专门的人们的言论。这些人差不多一致地以为至少有一部分的劀痕是部落的标记。[41] 在个别的情境中,这些部落标记同时也可以具有一种宗教的意义,虽则至今还没有任何证明。不过就算该尔兰德都已加以证明,我们把澳洲人和明科彼人的劀痕视为是装饰意义居第一,也还是会对的。除了一个部落的标记和宗教的象征,同时也可以是装饰的这个事实之外,还有许多记载,很确定、很一致地断言:有几种劀痕或几群劀痕是部落的标记,但确有更多的劀痕是具有纯粹的装饰意义的。从审美的意义能吸引几个观察者完全否认其他社会意义的这个事实,就可以证

明劙痕的审美的意义是如何的强大，能如何凌驾其他的社会意义了。[42] 但是在许多记载中，已将部落的劙痕和装饰的劙痕之间的关系很正确地指示出来。例如，威廉密(Wilhelmi)关于林肯港的青年入社式的速写中就很清楚地把在肩上和颈上的部落标记从胸部和臂上的“专为装饰”的图样中分别出来。[43] 这种区别，在昆斯兰德人中也是一样的清楚。拉姆荷尔兹在描写他们的部落标记之后接着说，“除开这些等级的标记之外，人身上也还有其他全为装饰的线纹，其中有短线、直线、平行线一丛丛地刻在两臂上，只是在伤痕痊愈之后，劙痕在臂上浮现得并不很清楚。在背上及肩胛上割伤的人也到处都有，但我从来没有看见在脸上割伤的。只有男人身上有着各种线纹，妇女是不准割的；因为他们不觉得女人应该装饰太甚。所以对胸上、背上、臂上的很少几根线纹，他们也只能认为满足，她们对这点应许她们用的装饰非常珍视，对别的事情虽则非常娇嫩，但为了打扮却不怕受苦。”[44] 昆斯兰德的妇女并不是唯一能象殉难者一样忍受残酷习俗的人，从挨尔(Eyre)说他在南方亲眼看见的一件没有特别仪式的在少女身上执行的事，就可以看出来。他说：“尽管是可怕的痛苦，少女们却一概热望着在自己身上完成那种标记，因为一个劙痕很密的背部，是视为足以增加她们的秀美的。”布拉夫·斯迈斯(Brough Smyth)把所有为他的工作预备的许多可靠的材料综合起来说：“劙痕虽则也是部落的标记，他们的所以愿意忍受痛苦，倒大半是为了打扮的缘故。”[45] 曼恩曾在明科彼人中住居很久，他说：“劙痕的最大意义是装饰。”[46] 这些断语实际上只是土著自己表示出来的意见的转述，对人种学文献非常精通的该尔兰德是不会不知道的，但他偏偏相信这种断语是不

足听信的，以为劙痕原意，经过了长时期之后，连土人自己也忘记了。[47] 劙痕意义有这样的改变，也许是可能的。不过在这里我们的问题并不是这事情是否可能，而是是否真有这样的事；因为除非已经有切实证据，我们不能因为要适合我们在斗室中构成的臆断，就轻视土著们直接肯定的宣告。

我们上文已经说过，一个欧洲人很难理解澳洲和明科彼人对于他们的瘢痕所有的快感。但是对于身体装饰的好尚，虽在短短的时期里也可以有大大的改变的，我们揣想或许立刻就有一个时代到来，会把现代妇女的蜂腰纤脚当作不可思议的装扮，好像我们现在看那些原始狩猎者的瘢痕装扮一样。为想解释文明和原始好尚间的矛盾起见曾经有人假定那些瘢痕的受澳洲人欣赏，并非由于本身，而是由于它完全是勇气和耐性的标记；但人们并不期望女人也像男人一样的勇敢，而女人的劙痕却也很受珍视的这个事实，很可以证明她们的所以竭力忍痛也是为了劙痕本身的审美价值。而且，就是一个欧洲人看见了刚果河流域的诸民族，尤其是巴库巴人(Bakuba)和巴卢巴人 (Baluba)，在他们黑色皮肤上所刻或所烙的细致的花样时，也是能够感到那些劙痕的美的诱力的。在澳洲和安达曼群岛上所见的图样虽则是太呆板、太粗陋，不能制胜我们的厌恶心，但也已经很可以认出审美的影响来。那些线和点，并不是乱七八糟地撒上全身的，到处都显示出要想将它们安排得又节奏又对称的努力来。只可惜对于各种图样的意义我们一点也不明白——既找不出反对该尔兰德所假定的劙痕是代表保卫神的证据，也找不出赞成这假定的证据。

劙痕实际只能在深黯色民族间发现，因为只有那暗色的皮肤

上才能明显浮现出瘢痕来。为了同样的理由，刺纹也只流行于那些皮色较浅的民族间。在最低的文化阶段上，布须曼人和埃斯基摩人都用刺纹。刺纹的方法是用一种颜色，通常是用研细的炭粉，渗入皮下，等到发炎过后，那嵌入的花纹，就显出一种永不褪落的深蓝颜色。刺纹可以做出劙痕及它不来的精细而且丰富的肤上花纹，而且就在有些文明民族间，特别是日本人间，也还不断施行；只是狩猎部落的刺纹到今还不过比原始的劙痕优胜了一点。

布须曼人的刺纹图样是和明科彼人的刺纹图样一样简单。法利尼(Farini)所看见的样子，不过在颊上、臂上、肩上，有几条短而直的线；维尔荷(Virchow)在柏林做了个人调查，得到的也全是些平行成列的线。[48] 它们的意义，现在还是一点也不知道。在埃斯基摩人间或者不如说在他们的妇女间，可以找到发展较高的刺纹；很奇怪的，刺纹在别的许多地方都是男性的特权，而在这里却是女性的特典。女孩子一到八岁就施刺纹，或者用一种尖锋的工具，例如在波利尼西阿(Polynesia)，或者用一种穿通皮下的线。颜料是用烟煤，近来也用火药。这种刺纹通常是绣在脸上、臂上、手上、股上和胸上。菩阿斯(Boas)曾经抄下一些图样；从他的描写中，可以看出刺纹的大体轮廓是很少变化的。[49] 在前额眉上加上两条斜形的曲线，另有两条线从鼻翼展到双颊，还有许多线作扇子形从下唇走到下颚。它那全体给出一个故意模仿男人胡须的印象。手上和胫上的图样，是一些平行的线和一些成行的点子，有时在这两者中间嵌着锯齿形的线或成排的小长方形。我们不知道这种图样是什么意思。从它的外形，也许有人先会觉得他是在摹仿一种刺绣。[50] 可是我们至少已经确切明白埃斯基摩人是以刺纹为装饰的。克朗士

(Cranz)在他的“格林兰(Greenland)历史”上说：母亲在女儿年纪少小的时候就为她们刺纹，“怕不这样，她们或许会得不到丈夫。”这样的见解，和阿姆斯特隆(Armstrong)所说不同的图样也可以区分部落和地位的不同，并没有冲突。他说：“在有些集群中，那些下等的妇女(大概是指贫妇)只有下颚中间一条直线，边上两条斜线，而高尚的妇女则从口角挂下两条直线。”[51] 我们都晓得，就是在欧洲，也有用装饰来作等级的标记的，并不因为标记等级就失其为装饰。至于埃斯基摩人的黥刺有宗教意义，或曾否有过宗教意义，我们却在他们许许多多的神话中或在黥刺的实行中（他们在执行时并没有仪式）都找不到一点证据。

综合我们研究原始劙痕和刺纹的结果，我们晓得那些标记有时候用作部落的标记，也许有时候会有所谓宗教意义，虽则连一个简单的证明也没有得到。但是在大多数情形下，劙痕和刺纹却都为了装饰。没有什么可以指出装饰的标记比社会的标记来得不原始一些。如果我们一定要认定两种功能中哪一种居先的话，我们倒是不会不挑中装饰。欢喜装饰，是人类最早也最强烈的欲求，也许在结成部落的这意思产生之前，它已流行很久了。无论怎样，我们总觉得先有装饰标记再由摹仿而变成部落标记的说法，要比先有部落标记经过没落降为纯粹装饰标记的说法来得自然些。而且，没有什么东西能够阻挡我们猜度这两种标记原是各自独立发展的。

菩托库多人和翡及安人，不知道劙痕也不知道刺纹。但我们却可以在菩托库多人中找到另外一种永久的装饰，不但流行很广，而且也做得很完成的——那嘴唇上和耳朵上的栓塞(botoque)，他

们部落的名称就从这里得来。在他们这一族里，小孩子通常在七、八岁时就开始接受这种奇怪的装饰。[52] 首先在下唇和耳轮上穿了钮扣模样的窟窿，而将一种很轻的木制栓塞装进去。不久之后又用几个较大一点的栓塞去代替那些较小的栓塞；这种工作继续进行，直到可以用得四英寸直径的栓塞时为止。[53] 菩托库多人的唇栓和耳栓，只因为它们过度的大，就成为他们的特点，因此也成了他们一族的标记。我们现在的问题是至少在土著的心目中这些栓塞除了做民族标记外是否还是装饰。无论怎样，在菩托库多人的眼光里，这些栓塞总不会像在欧洲人的眼光里那样不悦目，否则他们决不会坚持地忍受这种不愉快的装扮。也许因为受着习惯的麻木刺激，栓塞对他们并不是太难堪；也许制用这种栓塞，原来就是为了它的威吓力，为了它能在别人——敌人——身上起一种感应。按照这个推论，则最初的时候，菩托库多人不拿栓塞当悦目的装饰，也许正和现在的欧洲人一样，只因受着那和部落象征联合在一起的影响，慢慢就变成装饰了。在另一方面，它们价值也许在于能够证明佩带者的勇气。在这境地，栓塞就不及窟窿可以当真装饰，因为栓塞的作用不过使窟窿更加特别更加显见而已。这一切的解说都是可能的，我们所能确知的一个事实，就是菩托库多人对于他们的栓塞是认为光荣的，虽则受尽欧洲人的嘲笑，也还不能损害他们对于此物的喜爱。

我们已经说过，佩带唇栓并不是菩托库多人的特权。就在美洲的许多部落间，这种风习也有很广大的传播，就是在大地的北部——在埃斯基摩人间，也可以发见这种风习的存在。[54] 他们的女子虽则用刺纹，他们的男人却也用一种同样痛苦的方法装饰他们自

己。下唇的两口角都穿孔，每一孔中都用欧洲的钮子似的骨片、象牙、贝壳、石子、玻璃、木片等物塞进去。他们创口的直径起先也只有鹅毛管那么大，慢慢地增加到四分之三英寸那么宽。班克罗夫特(Bancroft)[55] 以为这种装饰是相当重要的，因为在穿唇的时候，他们总举行一种宗教祝典。可惜我们不能得到关于这种仪式的详情和可靠的特别记载。

这样的或类似这样的永久装饰，在其他的狩猎民族间，是绝无仅见的。翡及安人明科彼人无论在他们的口唇上、鼻子上或耳朵上，都不戴装饰；布须曼人却用铜制或铁制的环子挂在耳朵上；澳洲人，至少有几区的澳洲人，则穿通鼻孔的中隔，戴上一根木条或骨片，在节日，则换上两枝羽毛。[56] 麦累河(Murray)下游的妇女，则佩戴用�的翼骨雕成的鼻环。[57] 和劙痕一样，穿鼻也是使少年"变为成人"的仪式中的一部分。在吉波士兰的土人间，都相信谁的鼻子上没有装饰，谁就要在下世受可怕的天罚。[58] 如果有人因此就下结论，说澳洲人的鼻子装饰是附带着神秘的宗教意义的，则上天为什么不能马上对不顺从者加以惩戒而必须待诸来世的这种反证，也一定不能叫他改变意见，而对于那至今"还认为能为佩戴者取得男人和女人好意的饰物之用"的木条的本来的意义有任何正确的解释。[59]

关于固定装饰的研究叫我们明白原始人往往制胜自己的怯弱来满足自己的虚荣心；而对于繁变的装饰的研究则叫我们明白原始人佩戴它也有更大的作用——表示他能克制懒惰。他不但很热心地搜集一切他认为可以做装饰品的东西，他还很耐心，很仔细地创制他的项链、手镯及其他的饰物；这种习惯是和他的其他习惯相

反的。并非夸张其辞，他们实在是将他们所能收集的一切饰物都戴在身上，也是把身上可以戴装饰的部分都戴起装饰来的。立柏尔脱（Lippert）在他的文明史上曾经下了一个确切的评述，“关于装饰部分的选择，是全讲实际不管理想的。”他说：“佩戴装饰的部分，是在适于支持佩戴物筋肉或骨骼的扩张部分的上面，自然缩小了的部分。这些部分，就是位在突起的骨和耳筋的补助支持之上的前额和鬓角，位在两肩的特出支持之上的项颈，位在突出的臀部之上的腰部，在脚部则位在踝骨以上的部分，在上肢则位在腕节骨以上的手腕及手指（这一部分比较装饰得少）这些部分。这些部分都是野蛮人佩戴装饰的地方，但是这些地方的所以被挑选，并不是因为把人体当作一个整个来加以艺术的观赏的结果，也不是看见这些部分是更有益的结果。只不过因为这些地方有支持佩戴物的能力。”

发饰，从它受着美观的支持的这点来说，是从活动装饰进到固定装饰的过渡形态。然而这不是原始民族间经常的装饰。虽然在非洲和大洋洲的农耕民族间，头发装饰的艺术已经达到了很大胆的幻奇的发展，而在狩猎民族间的成就却是极微小。就中竟有不懂这种装饰的。那些翡及安人常常让他们粗黑的头发随便生长，有时也将披在额前的加以修剪，却并不是美的观念在那里支配他们，而是为着迫切的实际理由。菩托库多人的男女两性，在他们的栓塞之外，固然还用发饰作他们的部落标记，但也没有多大的装饰价值。他们在头颅的周围，剪成或剃成三个指头宽的光圈，只剩下一束头发覆盖在头顶上面。我们不能确知他们为什么采用这种特殊样式的装饰。同样的发簇，居然也出现在隔得很远的明科彼人

中间。在安达曼岛上，只有男人有簇发，但不是全体如此。削发的行为在妇女间更进步，她们只剩了两绺从顶上挂到颈上的头发，而将全头剃光。[60] 这大概不是装饰，而妇女处于从属地位的一种象征。至少在别种民族间，剃发的意义是如此的。[61] 埃斯基摩人的许多发饰中，只有很少数的是有审美的意趣的。[62] 而妇女的发装则无疑的受过相当注意的发饰。菩阿斯的描写，是对各族都很适用的，他说："妇女大约用两种方法安置她们的头发。不论是哪种方法，她们都在头的中央把头发分开。第一种方法是将后部的头发，缠成一个髻，堆在头的后面，或者很洁净地打成一个光结。边上的头发，则编成辫子，搁在耳上，再和后面的那一团联在一起。第二种方法，是将鬓发结成小髻挂在耳下，而用象牙环或铜环挂在耳上面。"[63] 在布须曼人中也可以找到剃发的人，但更常见的是剃发的女人。再，他们的男女两性都用红色的矿土和着脂油很厚的涂在头发上，再将头发盖在头上，和一顶帽子一样。男人，也常常尽量拖长他们头发稀疏的辫，小辫子拖得不到一英寸长，以便在发尖挂结上兔子尾巴、金属钮扣以及其他类似的饰物。[64] 以全体而论，布须曼人能在头发这样稀少的情形下，将发饰发展到这样一个程度，已经不能不说是很发达了。

然而他们到底还及不上澳洲人装饰他们卷而厚的头发的那种多样而新奇的样式。澳洲人的"法烈须"(Frisures)，是原始理发艺术的最高的成就。澳洲的女人都让她们的黑发和翡及安人一样的零乱虬卷地生长着；而她们的塔斯马尼亚姊妹们则剃发；可是男人却费很多的劳苦装饰他们的头发，尤其是在节日。第一，用红色土粉涂抹头发的风习，全洲都风行，——这种装饰也很受塔斯马尼亚

的男人欢迎——有些时候,他们用红土脂油将头发涂得那么样厚,几乎成为坚而厚的饼子。昆斯兰德人,不用这种混合物,而用腊涂在头上,使头发在日光下象油漆过的那样发光。[65] 因为用了这样精美的材料,所以能够完成很审美的装饰。在那胶粘的头发上再插上羽毛、苔绒、蟹爪;又粘附上一些鹦鹉的白羽毛;他们把头发安排为长长的丛簇,每一簇上都用白的牙齿做装饰。这类的习俗,已赶上了非支人(Fijian)的惊人的发饰艺术了。[66] 胡须也并没有被忽视,他们常常用白贝壳或野狗尾挂在须尖上。

头的装饰和发的装饰关系非常密切,在许多情境之下,竟至无法将它们划分开来。在理论方面,还比较地分得明白一点,就是发饰是属于固定装饰这一类,而头部装饰却是活动的。

最重要也最常用的原始头饰,要算是头巾,那是除了埃斯基摩族之外其他狩猎民族都通用的。这种头巾的最粗拙的形式,还存在于安达曼岛中,就是一张卷拢的露兜树的叶子。有些澳洲人,所用的皮条,其原始程度也和叶子一样。但大多数的澳洲人却用袋鼠筋或植物纤维制成,涂上红、白泥土的整洁坚实的头巾,那是一种很美观的带子。[67] 布须曼人和翡及安人同样的用皮条子或筋腱的织物;而菩托库多人则在头上绕着用黑色的浆果或白色猴牙做成的带子。这种后代高贵地象征着统治级位的头巾,对于原始人也有着实际的效用。它固然可以约束头发有时候也可以携带他的飞镖、箭或其他的小用具。[68] 不过它的主要功用是作为装饰品或作为装饰品的支持物。澳洲人的头带,往往在鬓角近边吊上两颗袋鼠牙做的小坠子,又在后面挂上一根野狗的尾巴,一直挂到背上。[69] 在北方的海边,他们在黑色的前额上挂上一个白色的贝壳。

但高居束发带之上，还有最华美的头饰——就是一簇鸸鹋的黑羽毛、鹦鹉的黄色冠毛、熊的耳毛的簇结、肉食鸟的冠毛或琴鸟尾巴上的美丽的绒毛等。[70] 榨碎嫩木条而制成的仿制羽毛，也时常有人用，远望起来也很象真的羽毛。最后，在头带之内，也时常有些部落将它弄得非常讲究。密彻尔（Mitchell）在菩根河（Bogan）上看见一个男人的头上有着一个用纤维织成的网形的东西，上面有着各种的毛，前面有着鹦鹉羽毛的一簇。但澳洲人的头饰中，又以约克海角(Cape York)人在科罗薄利舞会中所戴的"鹅髻"(oogee)为最高贵、最新奇。[71]那是用一种麻布似的布料涂上红土，制成的铠甲似的帽子，在这帽子上，有一把用鹦鹉羽毛制成的扇子，直从这边的耳朵伸到那边的耳朵。布拉夫·斯迈斯（Brough Smyth）在他的地理描写之外，另附一幅插图，很清楚地显示出澳洲人能用多少的耐心和技巧加在那些他们要用作装饰品的物件上面。

布须曼人也和澳洲人一样地使用他们的头巾；他们用细草带缚了鸵鸟蛋壳的碎片悬在周围，再在上面加上羽毛装饰。培因思(Pains)看见过两个布须曼人的很特别的头饰，其中的一个在额上带一个鸷鸟的头，另一个则在额上带一只乌鸦的头。[72] 鸟类差不多做了一切地方的原始头饰的主要材料。照维德王子的报告，菩托库多人在他们的前额的发上粘贴大而鲜黄的羽毛扇，[73] 而翡及安人则用很高的技巧将羽毛织入他们的头巾里去；后代庄严的冠冕就是从他们中间的原始冠巾进化来的。[74]

项颈是人体上最宜于安置装饰的部位；因此项颈所戴的装饰也最丰富。有时候项颈上也披着一方原始式的衣装，所以要考究存在原始民族间的衣着和装饰的特殊关系，再没有比在探讨颈饰

时那样清楚了。

翡及安人用以抵御寒冷、风暴、潮湿的，只是一方从项颈挂到背上的皮革，而且就是这件简陋的外套也只在天时特别不好的时候偶尔披用。可是在另一方面，则很难得看见有人不用两根带子或绳子来装饰项颈的。和他们主有的极少数的其他物件比较起来，他们的颈饰的丰富确是可惊的。在我们的博物馆中，也许可以看见海豹皮颈带和穿着各样的骨片、牙齿、贝壳的绳子用骆马的筋腱织成的织物，羽毛的领子以及一切没有实用的杂物。制造这些东西的时候，他们都和制造可以帮助他们取得日用必须的武器一样用尽心机。[75]

在布须曼人中我们也作过同样的观察。除了只在冷天用的小外套(kaross)以外，他们总带着一堆的饰品——颜色庞杂的小珠穿成的项链，不知那是从邻近的卡斐人那儿购买来的还是掳掠来的；用筋腱搓成并用赤土染过的绳子，挂着空心牙齿、贝壳、布帛、龟壳、羚羊角以及其他类似的珍宝，这些东西，一部分是用作藏放药物和烟叶，一部分是用为辟邪，但是主要的却是用为装饰。[76]

曼恩在从来不晓得有御寒衣著的明科彼人间，发见至少有十二种的带子和绳子，那种绳带是男女两性围绕在背上的。有用卷叶做的带子，用植物纤维制成的网形的织物，用各色淡水产、咸水产的贝壳、红树子、赤珊瑚、乌龟和蜥蜴骨制的带子，甚至人类的手指骨也都拿来作装饰；安达曼人的骨链最初原是当作灵物用的，但按照它们很美丽地用小贝壳装修的情形，就知道他们也是当作装饰品用的。[77]

裸体的菩托库多人把他们自己编成的美丽链条绕在头上和颈

上。至于维德王子所羡慕的马队首领用的鲜红阿拉（ara）毛做的绳子，如果要普遍地施用实在是太花钱了。[78]

澳洲人最常用的项饰中，妇女也可以用的就是袋鼠毛做的绳子，在这绳子里，也搀杂着短片的芦苇。这种绳子有时候至少有三十英尺长，往往在颈上绕缠好几转，又悬挂在胸间。[79] 用袋鼠的牙齿做的弯弯曲曲的项饰是比较的小巧，但也可以看出它是很仔细地做成的。里面有一条袋鼠的皮带，在这上面密密地排列着白色的牙齿。每一个牙齿都用一块皮从根包起来，而这块皮又很整齐地和总绳结合在一起。为完成这样的一根绳子而耗费的时间和精力也一定不少。[80] 昆斯兰德人很喜欢绳子，那绳上挂着一大对白色的鹦鹉螺的壳。塔斯马尼亚人则戴着碧绿光亮的小贝壳，挂在用植物用植物纤维或袋鼠的筋腱做成的绳上。

在原始的人体装饰上，最有趣味的部分要算腰部的装饰；并不是因为它特别的丰富或别致，——恰恰相反，它是颇简陋的，——乃是因为它是关于羞耻感的起源研究的最需要的例证。有一部分人造立一假定，以为原始的人体遮掩（除出我们的腰饰或从腰带上下垂的一块东西以外，什么也没有的）的存在只能认为是天生的羞耻感觉的表现，而另一部分的人却又和这断言恰恰相反，以为羞耻的感觉，就是从那部分的遮掩习惯教导出来的。但在争辩腰饰的意义时，我们决不能忘记腰饰的本身。在好几个狩猎民族间，我们完全找不到腰饰。翡及安人甚至于在腰间一丝不挂，当然不会有围裙了，他们男女两性都完全没有遮蔽。关于菩托库多人，挨楞李希（Ehrenreich）曾经说：“野蛮部落还依然过着绝对的裸体生活，我在班卡人（Pankas）中没有找到维德王子所提的用叶子罩盖生殖器

的现象。”[81] 在安达曼岛上，男人都围着用露兜树叶做成的狭带，或用植物纤维做的绳子，但不论是绳子、带子，都没有遮住性器官。[82] 而在另一方面，女人却老是蔽着身体的那一部分。她们不但用一根，却用许多根的露兜树叶的带子围在臀部上，而且从那下面挂着一条用叶子做成的围裙。在有些部落中间，已婚的再要系上一条不同格式的叶带。还有一种部落，妇女不系普通以为不可省的领带臂带，却只系着一条轻的绳子，下面挂着一对用纤维做的球，“这显然是为了装饰用的。”[83] 布须曼人在身上束一根皮带，在皮带上挂一小块三角的皮围裙，将围裙从两腿下穿过，再吊在后面的皮带上。假使这条围裙是要遮盖他们的裸露部分，它可没有十分完成它的目的。妇女穿着羚羊皮做的围裙，上面有着小珠和蛋壳做的装饰，这种围裙的前面撕裂成碎条；“但是这种碎条是又小、又窄的，决不能作为遮蔽之用，而且在事实上，在我们面前的不论是少女、老妇都没有觉得裸体是可羞的。”[84] 最有意义的原始腰饰，是在澳洲找到的。澳洲的男人照例有一条或用皮割成或用纤维编成的腰带。这条腰带通常没有装饰，大概是实用的意义大而装饰的目的小。[85] 此外，他们又常常用第二条带子，作为很宝贵的装饰品；那是一根用植物纤维或人的头发搓成的带子，在许多部落中间，通常有三百英爱尔（ell）长。[86] 这两根腰带，他们服用时通常只能遮住臀部；但有时候也在腰带前面再挂一些东西——一细枝叶子、一球鸸鹋的羽毛，一束飞狗的或松鼠的毛，一条野狗的尾巴，或其他同类的东西，那种挂垂品虽则直垂到性器官上，但并不真正遮掩那部分。这种挂垂物只在宴会时使用，特别是在跳舞的时候。

部尔马(Bulmer)说：“当男人预备参加科罗薄利跳舞时，他们

用整束的皮条挂在腰带前后，虽则他们平常并没有任何衣着。他们穿着的目的并非为了蔽体而是为了装饰。”[87] 那种在好些区域里都挂的用细狭皮条做成的围裙，只当作宴会时的装饰，就是代厄人有时服用的白兔尾巴做成的围裙，也一样无疑地，不能不归给一种纯粹装饰的意义。[88] 在澳洲社会中其他的男女都完全裸体的，只有未嫁的少女时常穿着围裙做遮盖物；她们一结了婚，就也把围裙扔去了。妇人通常在腰部、在全身都毫无什么遮掩。只在参加猥亵的跳舞时，他们才用鸟羽制成的腰带，一直挂在膝部，装饰他们自己。[89] 塔斯马尼亚人的腰饰，至少，也是同样的不充分。男女都系一条窄的腰带；“但只为了实用，不是为了衣蔽，也不是为了装饰。”[90]

事实既如上述，现在就到了要问腰饰的用意到底是什么了。这些腰饰是为了装饰呢，抑或是为了掩蔽，大多数文明史家都毫不迟疑地认它们为掩蔽物。最近有一位写《衣裳哲学》的舒尔兹(Schurtz)对于这种观点给了一个极着力的表白。他在引了几个连起码的掩蔽物还够不上的例证之后，就告诉我们说：“羞耻观念普遍存在的最好的证据，就是这些腰部掩蔽物的存在，这种掩蔽物是很难以其他的理由来作充分的说明的；”在第二页上他又下了一个绝对的断语，“衣服的起源，除了羞耻感之外，不能找求其他的理由。”[91] 假设掩蔽物的存在是羞耻感的最好的证据，那么原始民族对于这一习惯实在表演得太差了。我们刚才说过翡及安人及菩托库多人的男女都是赤身露体的，明科彼的男人也从来不掩蔽他们的裸体，澳洲的男人和女人，也除了未婚女子外，惯定不穿围裙，[92]——简言之，羞耻之感在原始部落间是很不普遍的。在低级文化

中,裸体并非偶然的例外，反而，许多事件都证明衣服是一种权宜的情形,并不是经常的状况。在澳洲只有宴会时穿上围裙,在平素只束一根腰带就得了。澳洲如此,别的地方也是一样,原始性器官部分的掩蔽物不过是腰带的一种附属装饰,并不是用来衣蔽,只是用来装饰。为什么原始人类要觉得必须掩蔽他们的性器官呢？兽类对于这些东西是完全不觉得羞耻的；人类又是从那里学来的呢？一位正统派哲学家对此一定会用羞耻之心是跟各人的有生俱来的话头来解答。如果这位哲学家说的话是对的,那么,对于我们的小孩子的行为又将作何解释呢？在他们受到教导之前，他们会毫无掩藏地显露他们的性器官，而且他们起初的时候还不了解为什么不准他们显露出来。如果有一个人并不肯完全谦恭地听信别人的话,而较信他自己亲见的事实，则看见了小孩这样天真的事实，一定会对他的哲学发惊的。事实上，那种掩蔽人体是与生俱来的断语，是和说戴大礼帽是英国人天生的需求同样的不合理的。但须首先注意到一个欧洲的哲学者裸体是和一个澳洲的勇士裸体不同的。卫斯特马克(Westermarck)对于这件事说得很对："一个大家都通行裸体的地方，裸体是不足为奇的，因为我们每天看见的东西，就不会有特殊的印象。但当男女们一用光亮的流苏加在上面时,不论是一对斑驳的羽毛、一串小珠、一簇叶子或一个发亮的贝壳,就不能逃避同伴们的注意，这小小的衣饰，实作了很强烈的可以设法引起的性感的刺激物。"[93] 如果性部的掩蔽真是由与生俱来的羞耻引起的,那就可惜用的手段太差了,因为这样遮掩并不适于转移这个部分的注意，倒反容易引起对于这个部分的注意。事实上也真不能怀疑原始人的使用性器官掩饰物，除了故意引人注意

之外还有其他什么目的。这样说，我们才能说明那些平常老是裸体的澳洲妇女为什么会在参加显然企图激起性感的猥亵的跳舞时，要穿起羽制的围裙；同时也能说明为什么明科彼妇女在赴同样目的的跳舞时，要装一张特别大的叶子。[94] 这许多的装饰显然不是要掩藏些什么而是要表彰些什么。总之，原始身体遮护首先而且重要的意义，不是一种衣着，而是一种装饰品，而这种装饰又和其他大部分的装饰一样，为的要帮助装饰人得到异性的喜爱。

所以遮羞的衣服的起源不能归之于羞耻的感情，而羞耻感情的起源倒可以说是穿衣服的这个习惯的结果。我们刚才说过的原始衣饰的这种任务又很能将这种感情发扬光大起来。在较低的文化层中虽则不是常穿衣服，但在文明较高的级层中，衣服已变为男女两性最不可少的部分。到了这样的情境之下，人体的显露就成为不平常的希奇事儿；和这种习惯冲突，正和其他情形一样，要发生一种交代不过去的感情。当一个人觉得违反了社会习惯时，总容易发生一种羞耻之感和生理的征象——如红脸、垂眼等。这实在只是人类的合群本能的反应。阿拉斯卡(Alaska)的妇女，以在人前不带他们古代的部落标志——唇栓——为可羞。拉·培卢斯(La Pérouse)说："有时候，我们劝他们去掉这种装饰品，她们虽则很勉强地照着做了，但总显出一种难为情和不安的神情，正和欧洲妇女解开胸襟时的态度一样。"一个欧洲女人，固然觉得坦露胸膛在街上行走为可耻，因为那是违背风习的，但照着规矩，在跳舞时的华光之下显露她的肢体，却并不觉得可羞。尼罗(Nile)的黑肤妇人坦露胸部却用皮围裙小心地蔽下体，理由也是一样的。同时还有第二个很强烈的原因，使他和高级文化中人一样不喜欢裸露

她的性器官。在低级文化间，偶然的掩蔽性器官固然可以有性刺激，但等到掩蔽的习惯成为普通的经常的行为时，就会失去其原来的意义；"因为我们天天看见的事，就不会有特别的印象。"结果成为我们现在的性刺激的就不是习惯的掩蔽，而是偶然的无掩蔽。文明的发展，至今已完全改变了这种性刺激的社会感情。当原始人偶然将他的性器官掩蔽起来的时候，他的同伴是不会受惊的；而在文明较高的人类中，如果有人偶然裸露了他的下体，却要引起莫大的物议。这中间已经有了一种很重大的伦理的进展——性的自制已经成为一种道德。这种伦理的进展，和别的进步一样，是社会进步——家庭的和社会的父权制的完成——的一种结果。在这制度里，妻子往往被视为丈夫的财产，如果她的方面有任何失贞之处，就当作对丈夫财产权的侵犯，要责骂她、刑罚她。所以女人如果在这样的社会里露裸她自己，就是对社会法则作了双重的触犯；而贞操观念事实上就成了以在女性间为最普遍、最强烈。这种观念在男性间的传播是很迟缓的，两性间在这点上至今尚有许多差别。所以蔽身这种行为在文明民族间，原是从性的羞耻转变而来的，而在低级民族间则来源大不相同。它除了装饰之外，别无其他目的，所以我们很有权利将它圈入我们的研究范围里来。

四肢的装饰可以作一种很简单的研究。臂上和腿上所装饰的，也和项上所用的带子和绳子种类完全相同。而且，原始民族所戴在四肢上的也不尽是装饰。例如澳洲跳科罗薄利舞者缚在踝骨上的树叶，仅是为了要增加舞蹈动作的音节。有些臂带是戴着作护身符的，正如雅拉(Yarra)族人在臂上系着松鼠的皮带靠它壮身

一样。布须曼人在胫部所系的韧皮带子，也是藉以防护荆棘的动机比藉以做装饰的动机来得浓些。

在我们记述活动的装饰中，还没有提起有一个原始民族——埃斯基摩人。实际上，他们在这上面占据着一个很特殊的地位。其他一切狩猎民族都是不顾衣饰专门追求装饰，埃斯基摩人却当置备一种抵御北极严寒保护身体的衣著为其第一要着。不过他们也并没有忘记装饰；只是以性质论，他们的身体装饰并不能勉强纳入我们所分类的那些裸体的狩猎民族的范畴中。除了他们衣著上的装饰之外，我们不能在他们中间找到颈项的、腰上的或臂部的装饰。他们用各种颜色不同的皮条修饰他们的衮裳，而在背后面前，特别是接缝处，挂上皮的流苏、牙齿、骨和金属的珍宝、铜铃以及其他类似的东西。对于这些东西，女人至少也和男人同样的多。此外她们又用一种臀部装饰来区别她们自己，那是从背心的后面延出一条象尾巴似的东西，那东西一直挂到膝弯为止。[95] 埃斯基摩的男女两性对于装饰事情的共同参加，使埃斯基摩人和那些跟他们同文化阶层的其他民族有所不同。

我们关于原始身体装饰的速写难道一字不提他们的时尚的转变，就可以结束了吗？狩猎民族，是变动最少的唯一民族。原始装饰的局部变化往往是照着个人的好尚而定的；尤其是涂彩可以由个人的意趣，在某一时间内，作各式不同的形式；但是时尚的转变宁是在乎一般社会的改变，不是这种个人的差异。然而我们的所谓社会装饰，乃是指着部落中全体人民所穿的，而在一次通行之后，就成为最大的以及最基要的原始民族的装饰，这种装饰在狩猎民族间常是原样保存很少改变的。最早的考察者和最近的考察者

对于装饰的最基要的部分的描写，前后很少改变。原始装饰的固定不变，有着一种最基本的原因，那就是使他跟时时变动的高级民族的装饰有所不同的主要原因。据说时风的转变是和社会组织的改变有着很密切的关系的。所以，在我们研究装饰的社会意义之前，让我们先从审美的立场来考察一下这个问题罢。

狩猎民族的服饰，虽然并不像辞藻上的所谓光彩，但在实际的意义上是可以叫做光彩的。在原始人的眼光中，再没有比发光的物件更有装饰价值的了。翡及安人将闪光的瓶子的碎片加在他们的颈饰上就以为是他们最名贵的装饰，而布须曼人如果能得到一个铜或铁的戒指也就很喜欢。然而低级民族，也并不是全靠着高级民族的工业废料的，当他们不得到蛮人和文明人的最光彩的财宝——如金属和宝石[97]——之前，自然却供给了他们充分的材料去满足他们的选择。大海把很亮的贝壳扔在海边，植物供给他们光亮的果实和枝茎，动物则给与他们以光灿灿的牙齿、美皮和羽毛。

关于身体涂绘方面的原始色彩的美的价值，我们前面也已经说到。假使有人要赏鉴活动装饰的颜色的效用，他既不能用自己的欣赏作背景，也不能就依一般人种学博物馆中所见，而加以评论，一定要和他们的肤色连合在一起来加以考虑。在我们的博物馆里，将橱柜一律涂以白色、黄色或褐红色，对于颜色的效用我们不但不能得到满意的印象，而且常常会错误。[98]澳洲人用袋鼠的白牙齿做的颈带，在明色的背景上是很少感应的，但一用深棕色的背景对照起来看，我们马上就能了解为什么澳洲人喜欢佩带它。凡明色的饰品，每为皮肤暗色的人所乐用，而肤色白皙的人也同样的喜

欢暗色的饰品。例如，黄色的布须曼人，总喜欢用暗色的小珠作装饰，而暗色的卡斐人则很讨厌这种暗色的饰品。狩猎民族选作活动饰物的颜色是和他们涂绘身体的颜色一样的。澳洲人用红、白、黄的矿土涂染他们的腰带、颈带和头巾，而同样或类似的颜色，在布须曼人和翡及安人中也很通用。红色的阿拉（ara）羽毛，是最贵重的装饰，在菩托库多人中是一种领袖用的标记。普通的人则在头发上佩戴黄色的羽扇，而澳洲猎者的前额上也飘飞着同样的黄色羽毛。在原始人的服饰中，冷色很少在黄色和红色的旁边出现。蓝色的装饰，是非常的少见，埃斯基摩人的唇栓，用绿色的软玉，以它们的颜色而论，也是很难得的。

我们已经说过，狩猎民族的喜爱羽毛装饰是为了它的光彩和颜色，但羽毛的审美价值，也同样的靠着它的形式美。对于羽毛的动态和静态中所显露出来的千变万化的无限的娇媚是不能描写分析的，也没有加以描写和分析的必要，因为凡是对于有形的事物有所感的人，一定常有很清楚的体验。真的，在文化上虽然已经过了无穷的变化，但直到现在为止，羽毛还维持着它原有的地位。它现在在文明人的头盔上飞扬，正和当初在原始时代的战士头巾上飞扬的情形一样。它在男人的宴会服装上固然已经绝迹，但在女人的服装上却更流行。就是布须曼人冠戴整个鸟头的风尚，在现代妇女间也已重新得到地位——这是人类心理相同的一个明证。螺壳也同样因着它形式的美丽，而认为是装饰品。贝壳的链条和贝壳的坠子，诚然时常做成不定的形状，但是塔斯马尼亚人、明科彼人和翡及安人却情愿要那极秀美的自然形式。到底是否像格朗特·阿楞(Grant Allen)所设想的那样，因为那些美妙的自然形

式，很像那些用精细的人工做成的，所以爱好它，现在还只能保留作为未决的问题。螺壳在装饰上的更进一步的发展，远没有像羽毛那样得势。在大洋洲里，贝壳装饰虽则很发展，但在较高等的民族间，这种装饰差不多已经快要绝迹了。[99]

人体的原始装饰的审美光荣，大部分是自然的赐与；但艺术在这上面所占的意义也是相当的大。就是最野蛮的民族也并不是纯任自然的使用他们的装饰品，而是根据审美态度加过一番工夫使它们有更高的艺术价值。他们将兽皮切成条子，将牙齿、果实、螺壳整齐地排成串子，把羽毛结成束子或冠顶。在这许多不同的装饰形式中，已足够指示美的原则来。它们正和主宰各文化阶段的身体装饰的原则相同——就是对称和节奏。对称是随顺身体性质的，节奏是随顺饰品性质的。身体的对称形式，使他不能不作对称的装饰。实际上，不论是原始民族的固定或活动的装饰，都是用对称式的，除非在某种情形之下，想从有些使人不测和不安的不对称求得一种可笑的或可惊的效果。有时劃痕和刺纹单在一面，这不是显示他们不要对称的配置，而是显示那还没有完成。这类装饰的完成，需要很久的年月。通常，皮肤上的不对称的图样大都是未完成的；而完整的画像却差不多总是对称的。[100] 同样，有节奏地安排事物的原则，也并不难找寻。一个人只要有机会得到许多牙齿、螺壳等串起来作颈饰，它就要将它弄成为有节奏的一套。但如果我们就此下一结论，以为原始民族的节奏的排列，主要意义是为实用，那么，我们只要看一看菩托库多人的通用颈饰，就能找到制造者并不缺少对美感的欣赏力的证据。他们现在是将黑的果实，和白的牙齿很有规则地间错着排列的，如果他们真不鉴赏节奏美的

话，他们就要很任意地乱串了。同时我们也可以看出这种由两色组成的节奏，确比单只一色的螺壳的或贝齿的项链进步得多——这就是说原始人实践更多变化，更丰富的节奏原则，一定还比发见这种原则容易得多。

我们已经再三说明原始装饰的效力，并不限于它是什么，大半还在它是代表什么，一个澳洲人的腰饰，上面有三百条白兔子的尾巴，当然它的本身就是很动人的，但更叫人欣羡的，却是它表示了佩带者为了要取得这许多兔尾必须具有的猎人的技能；原始装饰中有不少用齿牙和羽毛做成功的饰品也有着同类的意义。[101] 对那种用肉体的苦楚换来的永久的装饰的欣赏，理由大概也很相同。我们决不能怀疑澳洲人承认在黑色皮肤上长成的淡色的瘢痕是一种装饰的事实；但我们也很可疑问如果这种装饰同时不是他们的勇敢和忍耐的荣证，他们为他所付的代价是不是太大了一点。澳洲狩猎者对于他们创伤的自傲是和德国学生对他们刀伤的态度一样的。

当我们开始研究时，文明民族的装饰和野蛮民族的装饰似乎有很大的差异，以致我们很难看见原始装饰的审美价值，但等到我们对原始装饰的研究愈深切，我们就看见它和文明人的装饰的类似之处愈多；而我们终于不能不承认这两者之间很少什么基本的差异。世界很少有几样东西能像装饰品那样，在文化进展的过程中，似乎变迁得很多，却实在是变迁得很少的。文明并没有使我们摆脱了某几种原始民族的极奇怪和极讨厌的装饰形式。而正相反，最野蛮装饰中最粗野的形式、瘢痕，倒在最高级的现代文化的中心还被认为是一种光荣，而且还认为是极足欣羡的。我们上层

社会的子弟固然尊重澳洲式的劙痕，下层社会里的人也正在模仿布须曼人的样子，很喜欢刺纹。这种情形在欧洲社会间的普遍流行程度，超过我们一般人的估计很远。我们诚然已经摒弃了唇栓和鼻塞；但是就在我们间有教养的妇女也还乐于佩戴和那些东西同样野蛮的耳环。我们也已经表明文明社会的搽胭脂，也和某种原始式的画身差不多。但最相类似的，还是那些活动装饰的形式。我们的束簇、坠子、冠冕、项链、手镯、腰带——这一切的形式，我们在原始民族间早就见过了。这种种发见，谁都说不到伟大，但整个的高级装饰艺术并没有比这些进步多少。一条威尼斯人的金镶细珠的项链，和一条澳洲人的皮革和牙齿做的项链，它们间形式的差异，远没有材料和技巧的差异之甚，而这样的情形在活动装饰中却是典型的。饰品的发展，固然已经增进了饰品材料的范围，改进了制造饰品的技巧，但人们还从来没有能够在原始的诸形式之外，增加了一种新形式。

从这一立场来看，用闪亮的珍贵金属和宝石做成的文明人的贵重饰品和狩猎民族的朴质饰品比较起来，反要相形见绌；如果将原始装饰和那时代的浅陋文化联系起来看，则它反而是较为丰富。原始文化和原始装饰的材料和制造技巧之间的特殊关系是如此的明显，竟至不需要加以引证；但是，照例，在装饰物品的丰盛与狩猎生活的贫乏间，却存在一个极大的矛盾，以致有几个文明史家感到必须否认原始人民的理解力才能解决这个矛盾。因此，我们又不得不回到我们当初出发讨论时提到过的问题：就是在这文化的最低阶段上为什么会发展这种极其丰富的人体装饰？在我们的研究过程中，我们指示出这个问题的答案也已经不止一次，就是：

在原始民族间，身体装饰，是真含有实际意义的——第一，是作吸引的工具，第二，是作叫人惧怕的工具。无论那一种，都不是无足轻重的赘物，而是一种最不可少的和最有效的生存竞争的武器。

所有原始身体装饰，都可以按照它的目的，分属于引人的和拒人的两类。但这种分类，不能认为每个装饰品，不属这类便属那类；恰恰相反，大多数的装饰品，都是同时兼着双重目的。凡为同性所嫌惧的，往往为异性所爱慕。这种情形，不但在文明的欧洲强国是如此，在原始民族间也是这样。

诱致人们将自己装饰起来的最大的、最有力的动机，无疑是为了想取得别人的喜悦。我们总觉得装饰是女性的天然权利，但在最低的文化阶段上却总是男人比之女人更事修饰。[102]这种奇观，初看似乎是一个违背我们理论的凭证，其实正是很有利于我们理论的一个左证。低级民族的装饰区分和高级动物间的区分相同，因为，它们同是受着男性是处在求爱者的地位这个事实所支配的。在原始民族间，和在高等动物间一样，是没有老处女的。女人无论如何，总可以结婚，而男人却须用尽方法，才能得到一个生活伴侣。例如在澳洲，大部分的青年男人都必须过很久的独身生活。而在文明社会里，关系恰恰相反。诚然，在名义上求爱者还是男人，但在事实上却往往是女人在那儿求爱，因此女人就不得不从事装饰，而男人却大都不大注意自己的装饰。如果还有人怀疑原始人的装饰完全为了性的吸引，他只要去问一问他们为什么要装饰就会明白。"为要使我们的女人欢喜，"一个澳洲人回答部尔马说。在夫林得斯岛当政府下令禁止他们用脂油和赭土涂身时，塔斯马尼亚族的遗民几乎要酿成反叛的举动，"因为青年们都怕会因此失欢于他们的

间乡妇女。”[103] 从这个重要的动机出发，对于原始装饰为什么要在青年加入成年队伍的入社式时举行，我们就可以得到一个很简单的说明了。

然而男人并不单是求爱者，他同时也是一个战士。所以他的身体装饰就有了双重理由。我们上文已经说过，凡是为吸引用的装饰，同时也可以作威吓的工具。红色不但是宴乐的颜色，同时也是战争的颜色。羽制的头饰可以增进佩戴者的观瞻，故不但战场上用它，舞场上也用它；胸脯上的创痕，一方面可以使女人欣羡，一方面也可以使敌人惧怕。在原始装饰方面，要找到专为拒敌目的的形式，倒也是不容易的。只有很少的画身，至少在我们的眼光里看来是完全可怕。

在较高的文明阶段里，身体装饰已经没有它那原始的意义。但另外尽了一个范围较广也较重要的职务：那就是担任区分各种不同的地位和阶级。在原始民族间，没有区分地位和阶级的服装，因为他们根本就没有地位阶级之别的。在狩猎民族间，很难于追溯出社会阶级的影迹。在澳洲，一族中最年长最有经验的人可以享有一种特权；“但他们只居在顾问的地位，并不发号施令，因为每个父老都是一家之主，可以用很专制的态度主持他的家事，每个男人都是绝对自由的。”[104]“在安达曼群岛领袖的权力也是很有限的。他没有惩罚别人的权，也不能强人服他的意志，只能听各人使用他们的拳头去取得利权。”[105] 布须曼人完全处在无政府状态之下。在翡及安人中“也至今没有发现任何社会组织的或政治组织的遗痕。”[106] 而在埃斯基摩人中，则谁也没有权柄处在别人之上，所以在原始民族的集团中间，权柄的分别是非常微细的。间隔在文明社

会的穷人和富人之间的鸿沟，那时候也还没有裂开。这也是真的，一个技巧高明的猎人，可以比技巧较差的得到更多的猎物；但在那种没有保障，变动很大的生活情境之下，就是他们间最高明的人，也不能积聚财产，结果也不能不和别的人一样的穷困。我们之所以要充分地研究这种关系，是因为这种关系能够说明原始装饰形式为什么很少变动。在社会高层中时髦风尚所以时常变更，完全是社会分化的结果。[107] 时髦，往往是从上向下传的。某一种时髦，在起初的时候，专在社会的最上层中流行；因此那种装饰就可以作为服用者的阶级和地位的标记。但为了这同一的理由，地位低的人往往会尽其力之所能，去得到这种时髦的衣著，因此过了一些时之后，高级人穿的衣著就成为全国的服装。所谓高级的人们，他们还是和先前一样，总还愿意叫自己的服饰胜人一等，因而又去创制或改造出一种特别的服饰，所以前面讲过的玩意儿又得重新表演一通。恐怕没有其他的地方能比南非洲那样将这种时装的机械性显示得更明显的。南非洲实在是自然的社会研究室。卡斐人已经建造了一个富于级别的社会，而他们的时装也是变更得非常之快的，全不顾衣服或饰品的任何规则；跟他们邻近的布须曼人则恰恰相反，他们过的是无政府主义的社会理想生活，他们的服装好尚和池塘里的水一样绝少变动。当我们看到诉之于眼睛的东西对于我们的感情有多少强大的作用，以及等级和职位的服装对于社会组织的安定和维持，有多少重大的贡献的时候，我们见解将更觉得文化的进步，并不至于如赫伯特·斯宾赛(Herbert Spencer)所说的，能减弱了服饰的社会意义，却反会增加社会的意义。也许有人要问，将来的发展是否会和过去相同。在一方面看来，对于装饰文化

的制服的危险的恫吓在日复一日地增加。枪炮的可怕的进步，使军服的装饰成为既危险又多余的东西，而且我们也可以预料将来一定会有一个时候，现在风行的盔胄缨垂，鲜明的颜色，以及灿烂的金属饰品必将废置不用。在另一方面看来，那民族精神的，或用更正确的话说，那些反专制主义的思想时代，将会消灭了装饰的权势。不过，就是人为的努力，能使现代的世界，完全从职位等级以及其他可废弃的文化产物中解放出来，除去了因他们而起的不同的制服和饰品，而使人类回复到澳洲人和布须曼人的自由和平等状况中去，社会上还有一种区别是会存在的，不管它是好是坏——那就是性的区别；如果还有两性区别，恐怕总还要有人体装饰。

1. Brough Smyth, The Aborigines of Victoria，第一卷第二七五页。
2. Angas, South Australia Illustrated, No. 22. Brough Smyth，第一卷第五十八页。
3. Brough Smyth The Aborigines of Victoria，第一卷第一六五页。
4. Hodgkinson, Australia from Port Macquarie to Moreton Bay.
5. Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker，第六卷七三九页。
6. Lumboltz, Unter Menschenfressern，一五三页。
7. Brough Smyth, The Aborigines of Victoria，第一卷第一六七页。
8. Ibid.，第一卷一五三页。
9. Taplin, The Narrinyeri.
10. Waitz-Gerland，第六卷八〇八页。
11. Brough Smyth，第一卷一一八页。
12. E. H. Man, On the Aboriginal Inhabitants of the Andaman Islands Journal of the Anthropological Institute, Vol. XII. p. 333,
13. Man, Journal of the Anthropological Institute, Vol, XII, pp. 333, 334.
14. Cook, from Banks's Daybook Joest, Körperbemalen, Narbenzeichnen, und Tattauiren, p. 13.
15. Globus, Vol. XLIII, p. 157.
16. Wied, Reisen in Brasilien Vol. II, p. 11.
17. 在有几个较高级的部落里，确有用画身来代替护身的衣著的。例如霍屯督族

(Hottentots)用油和灰涂在身上以御寒冷，而晒罗卡人(Shillooks)则用牛粪和灰涂在身上以防蚊患。在这一类的情境中，涂抹的方法和它的目的恰恰符合，总是尽可能地全身涂抹。而原始民族，则只在身上尽一些不足保护皮肤的直线或点子之类。

18．“橙红色：这种颜色最能表示气力，无怪那些强有力的、健康的、裸体的男人都特别喜爱这种颜色。野蛮的人们对这颜色的爱好，是到处很彰著的。”见 Farbenlehre 七七五页。

19．请特别和中世纪及文艺复兴时代的图画相比照。

20．使用赤色赭土确是极古的办法。例如在瑟逊亏里(Schussenquelle)发掘出来的洪积期的遗物中就有一球的红色垩土，他们大概是想用那垩土来画身的。但是用鲜血画身的办法，则至今还在有些地方沿用着，就是在澳洲也还用。库柏小港旁边的诸部落也用鸟类或用小动物的血涂画身体。见 Howitt, in Brough Smyth 第二卷三〇二页。

21．Waitz-Gerland'第六卷第七三八页上说：“对于澳洲人，红色似乎是最神圣的颜色；在许多地方，他们都用红色涂尸。”其理由，有人假定它是和欧洲人在死人身上散布花朵的理由相同，他们都是要给死人一种装饰，从我们看来，这假定似乎还合理。

22．再安达曼岛上的黄色，和澳洲人的橙红色及红棕色很相接近。

23．见 Brough Smyth 第一卷第二七五页。

24．在澳洲人的故事中鬼怪是很多的，但是我们从来没有在他们的故事中看见像我们的故事中所常有的骷髅鬼。

25．威廉密说：“林肯港的诸部落因为要表示忧戚起见，妇女们将她们的前额完全涂色，又在每只眼睛外面涂上一个圈，在腹上画一垂直线；男人则在胸部画条纹和点子，从双肩一直下垂到肚脐为止。不同的图样表示出服丧者和死亡者间的不同的关系。”有一次有人问一个的代厄人为什么在身上涂红白等点，他的回答是要使自己在触到尸体时不致生病。在丧事聚餐时分吃死人脂肪的风俗，在这一族中也很流行。“吃完脂肪之后，男子们都用炭粉和油质在嘴的周围画上圆圈。这种标记就叫做 Munamurroomurroo。妇女们也照样画，此外又在腕上画两条白的直线。作为她也曾分享过肉食的标记。男子又重而复之地用白土涂抹，以便证明他们的忧戚。”见 Brough Smyth 卷一第一二〇页。

26．要明了安达曼人的丧装，我们可以参看 Journal of the Anthropological Insiitute Vol, Pl. IX, Fig. 2，要明了澳洲人及其他部落的，我们可以参看 Brough Smyth, Vol. I, XII Fig. 2，在那上面的人面涂成白色，极象一种面具。

27．Brough Smyth, Vol, I. p. 64。

28．Brough Smyth, Vol, I, p. 296。

29．Waitz-Gerland, Vol, VI, p. 739。

30．关于澳洲人的劙痕的装饰，以最易找到的书而论，在Ratzel, Völkerkunde, Vol. II pp. 20, 36, 38, 39, 40; Wood, Natural History of Man, Vol. II; Brough Smyth, Vol. I, p. 11。上面可以看见维多利亚土人的背上，劙割得非常的奇怪可怕。

31．Lumholtz, p. 177。

32 Waitz-Gerland, Vol, VI, p. 740(From Tiechelmann and Schürmann)。

33 Waitz-Gerland, Vol, VI, p. 812。

34. Man, Journ. Anthrop. Inst., Vol. XII, p. 333。

35. Waitz-Gerland, Vol. VI, pp. 37.575。

36. Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 740。

37. Man, Journ Anthrop. Inst., Vol, XII, p. 170.

38. Ibids.. Vol. XII, p. 331.

39. Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 740.

40. Ibid, Vol. VI p. 814.

41. "他们照着全部落通用的图样，用浮起来的劙痕装饰自己。某一种花样是必须和大家一样的，其余的部分都可照个人的趣味来决定"(Brough Smyth Vol. I, Pl. XLI。)部尔马不但很肯定地说劙痕是部落标志，而且将各部落间不同的模型都举了出来。第一个记号是投掷兵器，其余的则包括各种的点子和条纹。我们也可以将威廉密、拉姆荷尔兹以及其他诸人的调查来比较参考。

42. 例如卡尔(Curr)说(见 Australia Vol. II, p. 475)这种劙痕目的只为装饰；同样地巴尔麦(Palmer)更清楚地说(见 Jour. Anthrop. Inst., Vol XIII, p. 286) "它们不带丝毫的部落意义。"

43. Wilhelmi, Brough Smyth, Vol. I, p. 68.

44. Lumholtz, p. 178.

45. Brough Smyth, Vol. I, p. 296.

46. Man Journ. Anthrop. Inst., Vol XII, p. 331.

47. Gerland, Atlas der Völkerkunde; text p. 4.

48. Verhandl. der Berliner Anthrop. Gesellsch., 1886, p. 222.

49. Boas·The Central Eskimo, Annual Report of the Bureau of Ethnology, 1884—85, p. 561.

50. 摹拟服装和装饰物件的刺纹是很普通的，尤其是在波利尼西亚人中。参看 Joest 书中的图画。

51. Bancroft Native Races of the Pacific States, Vol. I, p. 48.

52. Wied, Vol. II, p. 5.

53. Martius, Beitrage zur Ethnographie Amerikas, Vol. I. p. 321.

54. 只有西部诸部落是这样的，他们的唇栓也许是从他们的近邻印第安人那儿学来的。

55. Bancroft, Vol. I, pp. 47, 48、并未描写宴会。

56. Howitt Brough Symth Vol. I, p. 278。

57. Brough Smyth, Vol I, p. 277。

58. Bulmer, Brough Smyth Vol. I, p. 274.

59. Thomas, Brough Smyth, Vol. I, p. 271。

60. Man, Jour. Anthrop, Inst., Vol. XII, pp. 77, 78.

61. 参看 Spencer, Principles of Sociology, Part IV, §361。有两种情境和这解说恰正相反：那就是明科彼妇人的相当的自由和明科彼男人之大半通行剃发。

62. 在得维斯海峡和哈德松海湾，男人们都让他们的头发留得很长，但是也将前额的头发剪得很方正，而用一根带子把其余的头发束向后面。夫罗俾射（Frobisher）说纽古明人(Nugumint)将他们的头发剃去一部分；开聂披他(Kinipetu)则将头顶剃去；内企立明脱人(Netchillirmiut)则将他们的头发剪短（参看 Boas,Annual Report of the Bureau of Ethnology,1884—85,p.558)。他们中大多数的头发的装饰，都是与实际的要求相符合的。除了装饰之外大概还要作部落标志。另一方面，伊辣立明脱的部落，有一种真的头饰，照巴理(Parry) 的描述他们的头饰最像女人的法国理发式frisure。

63. Boas, Annual Report, 1884—85,p.558. ,Picture on Page 561.

64. Kritsch, Eingeborene Süd-Afrikas, p.429.

65. Lumholtz p.153.

66. 除开这种风格，也可以找到简单的装饰。例如约克海角半岛的内地居民把头发和胡须都烧去。

67. 参看 Brough Smyth, Vol.I,p.276 上的描写和插图。有些时候，这种网是用人的头发做的。在昆斯兰德可以找到发带，在发带上系着椭圆的鹦鹉螺壳。那林伊犁人则佩用死尸上面取下来的头发制成的发带，兵士们往往拿死人的头发制成的带当符箓，他们以为谁戴着这样的魔术的头带，谁就能有锥利的眼光，敏捷的动作，而且可以避免敌人的长矛。见 Brough Smyth, Vol.I,p.112.

68. 例如布须曼人时常将他们有毒的箭镞藏在他们的头发里。

69. 在 Brough Smyth, Vol.I,p.276 上对于这种装饰有一张很好的图画。

70. Brough Smyth, Vol.I,pp.271,274,280。

71. "鹅髻"(oogee)的发见，是一种特别有趣味的事，因为它对于格累在格林纳尔格岩穴中所发见的绘画的疑案投进了一种新的光明。我们可以在不列颠博物馆的人种学部门中找到"鹅髻"的样品，和 Brough Smyth 的图画完全相同，如果我们的记忆并没有大错误的话。

72. Baines, Explorations in South-west Africa, p.143.

73. Prinz Von Wied, Vol.I,pp.12,15.

74. Ratzel, Völkerkunde, Vol.II,p.672.

75. Ratzel, Völkerkunde, Vol.II, p.672. 上有图画。有好些翡及安人的装饰品收集在罗马的 Kircheriano 博物馆里。

76. Fritsch, p.430.

77. Journ. Anthrop. Inst., Vol.XIII,p.401; Vol.XI,p.295. pl.XII,Fig.7.

78. Wied, Vol.I,p.15.

79. Brough Smyth, Vol.I,p.278 上有图。在麦累河下游，他们用大海虾的壳代替芦苇的断片。

80. Brough Smyth, Vol.I,p.278.

81. Ehrenreich, Ueber die Botokudos. Zeitschr. für Ethnologie Vol. XIX, p. 22.

82. Man, Jour. Anthrop. Inst., Vol. XII, p. 330.

83. Ibid., Vol. XII, p. 330.

84. Barrow, Travels into the Interior of South Africa, Vol. I, p. 276.

85. 这种腰带的第一功用是携带小件的武器和工具，第二功用是作为止饿的裤带。

86. Brough Smyth, Vol. I, p. 281.

87. Ibid., Vol. I, p. 275.

88. Ibid., Vol. I, p. 281.

89. 在 Brough Smyth, Vol. I, p. 272 上有插图。

90. Ibid., Vol. II, p. 399.

91. Schurtz, Grundzüge einer Philosophie der Tracht, pp. 9, 10,

92. 请参考在 Waitz-Gerland, Vol. VI, pp. 735—738 上的许多注释。

93. Westermarck, History of Human Marliage, p. 192.

94. 见 Jour. Anthrop. Inst., Vol. XII, p. 390 曼恩贡献给我们一个很奇怪的假定，他以为她们这样做法，至少是为了要保存相当程度的礼貌。

95. 见 Boas, Annual Report of the Bureau of Ethnology, 1884—85, p. 554，本文和图画。

96. 自然，那些因为受着欧洲人的影响而改变或消灭的原始装饰是应该列为例外的。

97. 澳洲人对于石英结晶，非常珍视，他们不用它作饰品而用它作符箓，是绝对不肯给外人看的。

98. 我们只要稍稍花点钱费点气力，就可以得到很大的进步，我们只要将和服用这些饰品的原始人的肤色相同的颜色或纸制厚版衬托在后面就可以发生效力。

99. 贝壳只有在下层阶级的装潢品中还偶或保存着相当地位。在威尼斯地方就有用螺钿的小玉黍螺制的手镯。然而贝壳在装饰制造中所占的地位却还重要。文艺复兴时代的大金匠，在制珍贵的瓶瓮时就用了不少的贝壳。

100. 那种因卫生目的而切割出来的瘢痕在澳洲人中很盛行，是不能和为装饰为目的的瘢痕相提并论的。

101. 在游牧民族和农耕民族中很招眼的战胜纪念品，在狩猎民族中是找不到的。

102. 根据善维(G. Bove)对翡及安人的观察，则他们的男人的关怀装饰实比妇女为甚(见 Globus, Vol. XIII, p. 157)。拉姆荷尔兹认为，昆斯兰德人总觉得妇女将她们自己装饰起来是很不合身分的(见 Lumholtz, p. 178)，对于南澳洲的诸部落，布拉夫·斯迈斯曾有过这样的陈述："妇女的装饰，并不受男人的特别珍视。妇女对于自己的装饰并不怎样力求进步。假使她天然的丰姿足以引起别人的爱慕她就觉得很满足了"(见 Brough Smyth, Vol. I, p. 275)。

103. 见 Bonwick, Daily Life of the Tasmanians, p. 25.

104. 见 Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 790.

105. 见 Man, Jour. Anthrop Inst., Vol. XII, p. 109.

106. 见 Waitz-Gerland, Vol. III, p. 508.

107. 社会的分化是装饰的好尚所以时常变改的最重要的原因，但是它也并不是唯一的原因例如，在许多的情形中，一个新的好尚的产生，往往是为了与某外邦的社会集团发生了和平或斗争的关系的缘故。但是，就是这一种外在的原因，在许多的原始民族中，至少在欧洲列强侵入之前，总是很闭塞地被其他较强的和文化较高的部落围困在一种不友谊的也不生产的地域内的。现代好尚的热狂和急剧的变更，不是一种生理的而是病理的现象：这就是我们神经兴奋过度的象征和结果。在过度兴奋的情形之下，人们总是病态地继续不断渴望着更"独出心裁"以及更富刺性的装饰品的。

第六章　装潢

用具装潢的发展程度，在较低文明阶段里，比人体装饰落后得多。最简陋的翡及安部落已经有相当丰富的人体装饰，而最进步的北方狩猎民族却还只有很少的用具上的装潢。如果我们以为用具装潢，就是把饰物附加在用具上的意思，则有好许多的原始人群，实在是没有用具装潢的。我们从来没有发现过布须曼人掘土用的棒上或弓上有什么饰物，在翡及安有装饰的制造品也是少有的珍宝。但是现在我们所要讲的用具装潢，是一种较广泛的观念。我们不但承认另加饰物为装潢，就是对于一件用具的磨光修整，也认为是一种装潢。

把一件用具磨成光滑平正，原来的意思，往往是为实用的便利比为审美的价值来得多。一件不对称的武器，用起来总不及一件对称的来得准确；一个琢磨光滑的箭头或枪头也一定比一个未磨光滑的来得容易深入。但在每个原始民族中，我们都发现他们有许多东西的精细制造是有外在的目的可以解释的。例如埃斯基摩人用石硷石所做的灯，如果单单为了适合发光和发热的目的，就不需要做得那么整齐和光滑。翡及安人的篮子如果编织得不那么整齐，也不见得就会减低它的用途。澳洲人常常把巫棒削得很对称，但据我们看来就使不削得那样整齐，他们的巫棒也决定不致于就会不适用。根据上述的情形，我们如果断定制作者是想同时满足审

美上的和实用上的需要，也是很稳妥的。物品固然要合实用，但也要有快感。我们已经说过，最简单的用具装潢，在每个民族中都是有的。就是原始民族中最贫乏的翡及安人，我们也发见他们有好些极光滑平正的用具。

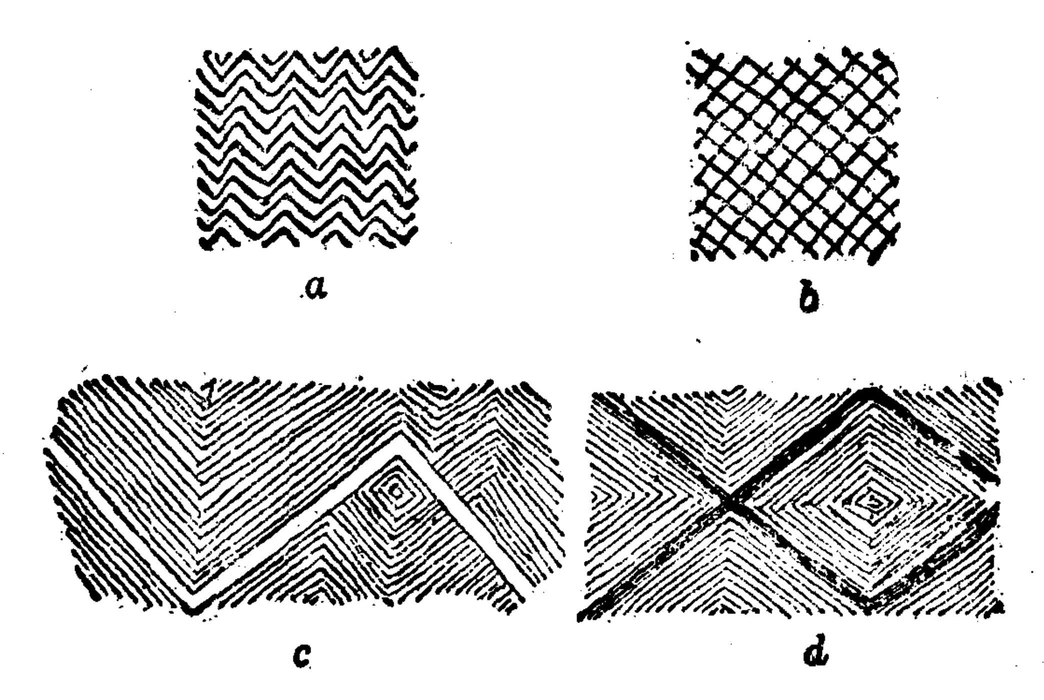
但是真正的用具装潢，却是只有澳洲人、明科彼人和北极人间才有。装潢是蛮族艺术中已经相当受世人共同彻底注意的唯一艺术。近年已有人做了许多关于野蛮民族的装潢的研究工作，可惜没有人研究过我们现在所要讲的最低民族的装潢艺术。原始装潢艺术只有过东鳞西爪般的散篇文章发表，还没有人深入研究过。我们必须用自己的手来修理出一条道路来。

生长在这片瘠土上的装潢艺术的形式是既不华丽也不繁复的。澳洲人、明科彼人和一部分北极人，在用具上所刻画的花样，都会使欧洲人想起几何的图样来。那些原始装潢是常常被人描成几何形的；因为事实跟名称很容易混淆错合，所以竟有人将那些几何形的花样来做最简单的人类也是天生爱好最简单的美的关系的凭证。当然他们的这种武断并不需要证明，因为这和大多数的艺术哲学一样，是建筑在所谓“先天”上的。但是原始装潢并不像外观所表现的那样。我们将会知道它们根本就没有和几何图形相同的地方。

完全由自己想像构成的图形，在装潢艺术上从来没有占过重要的地位。它们在文明人群中也是比较的少，在原始民族中更是绝对找不到，装潢艺术完全不是从幻想构成的，而是源出自然物和工艺品的。

原始民族的装潢，大多数都是取材于自然界；它们是自然形态

的摹拟。我们现在的装潢艺术也很多取用自然界的母题；我们一看四周就可以看见——地毯、桌毯、花瓶等上面在在都是；没有一件装潢上不是点缀上花、叶、藤的。所不同的是文明民族的装潢艺



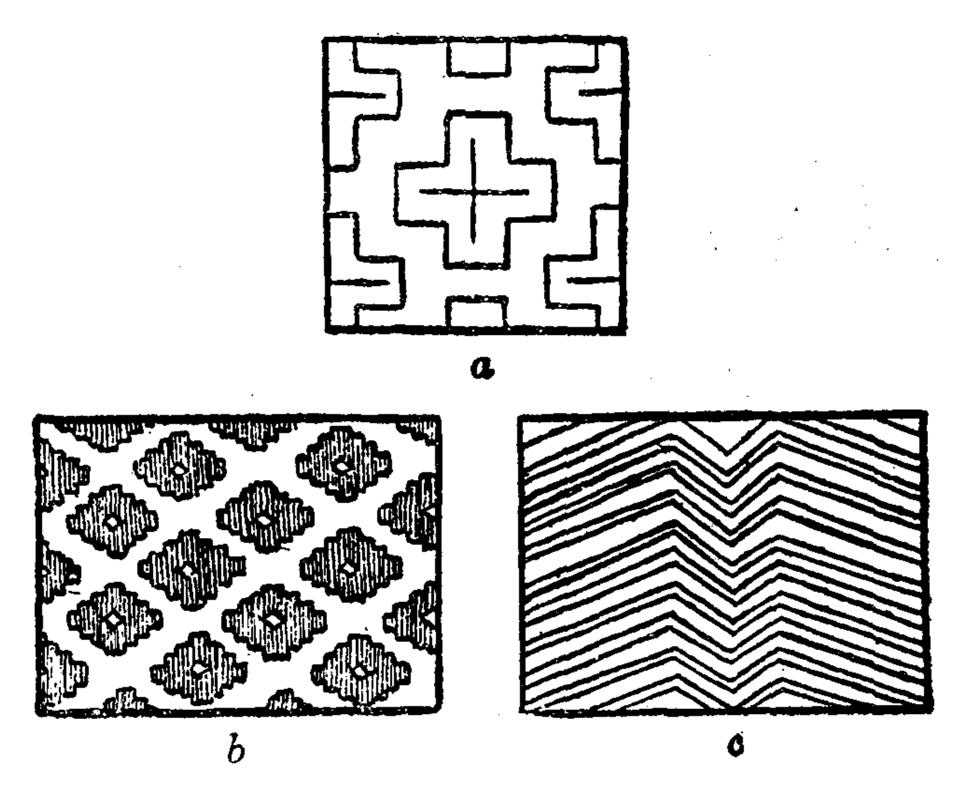
第一图　澳洲人刻在盾牌和棍杖上的花纹。（依布拉夫·斯迈斯）

术喜欢取材于植物，而原始的装潢艺术却专门取材于人类和动物的形态。我们所有的植物图形装潢是如此的丰富美观，而在他们却连萌芽也没有。我们在后文中将会看出这种分别有着颇重大的意义。

原始装潢所摹拟的原型，实在很不容易追究。我们熟视澳洲人盾牌上的曲折线形或菱形，或许觉得我们摹拟动物之说不免有点武断；但是承认我们大半指证不出来，却是更加武断。当然我们能指证出来是一个奇事。澳洲人的装潢艺术就从来没有人很有系统地研究过。就是在布拉夫·斯迈斯（Brough　Smyth）的名著中，也不过草草的提了一下。实在说，没有一个人曾下过苦功去追

究当地土人这许多图谱的意义。那么，在如此的情况下我们怎样能够正确地加以解释呢？第一、在事实上，低级民族的装潢的研究（澳洲人的装潢也应该作同样的研究）的结果，大多数都是摹拟人物和动物的。例如，巴西部落的装潢艺术，恐怕没有地方有比它们再像几何形的了。欧洲人在博物馆中看见这种直线的图样，一定很容易想到自然界形象以外的东西上去，而不会想到自然界。但是那曾经往当地去研究过的挨楞李希，却使人无可置辩地指出了它们拟的都是动物或动物身上的一部分。“在巴卡伊利（Bákairi）人的酋长家中，”他说：“墙上有长条的黑色树皮，上面用白泥土画了许多鱼的图形和其他巴卡伊利人装潢品上常用的图谱，我们很容易由此说明它们的原来用意。这是人类文明史上重要的事实：这些外观看上去像几何形的图形，其实却是减缩化了的实物的描写，而尤以动物的为多。像煞波浪形的曲线上加上交错的点子是代表森蚺（anaconda 巨蟒名）北上的粗大黑点；在四角上涂黑了的菱形，是表示咸水湖里的鱼；而一个三角形并不是代表几何的简单图形，却是女人穿的三角短小的衣裳。”[1]卡拉耶（Karaya）人装潢品上的图谱，种类有曲折线、弧线、圆点、菱形和杂形的卍字，方块和三角用得很少，圆圈是完全没有的。在盛古（Xingu）民族的装潢艺术中，这些任意画出的几何形构图上大半有重复而惯例的花样，也是根据一定的实物的。可惜我们不能完全指定是摹拟自然界的那种物品。在美国时常被人附加上许多凭空假定的那种屡见不鲜的十字形（见第二图 *a*），在此地不过是一种蜥蜴而已。谁如果看见过苏木林内瘤状多孔庞大的黄蜂窝，他就马上会认出那种木梳上的装潢是什么来（见第二图 *b*）。我们也能说明那展翅的蝙蝠（第二

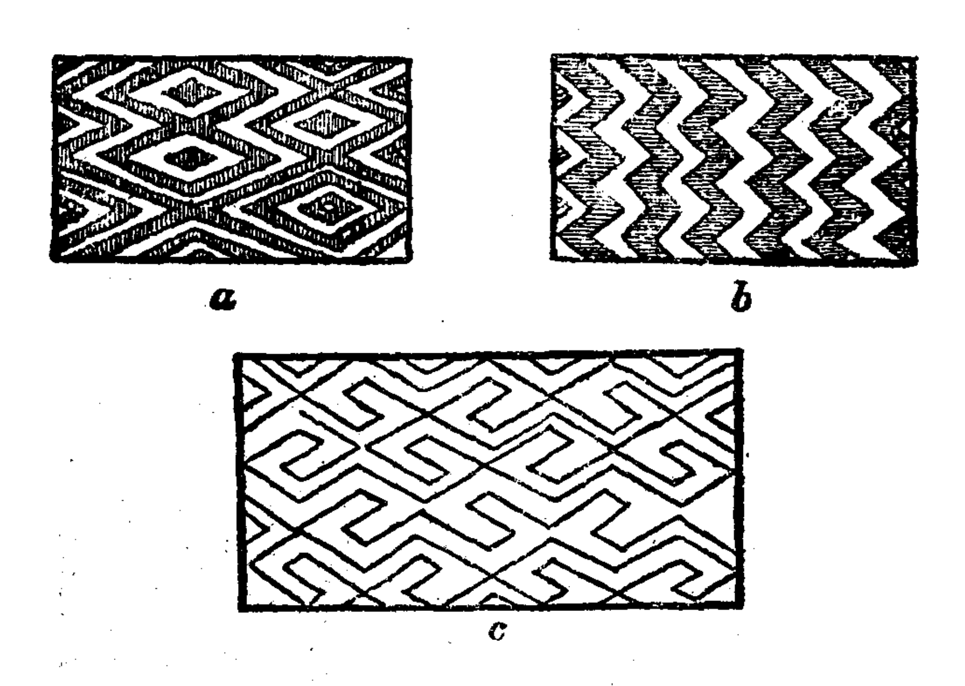
图 *c*)，和最常见的蛇的图象(如第三图 *b* 为响尾蛇，图 *c* 为 Cassinauhe蛇，*a* 为另一种蛇。) 真正人物和动物画图，只有布须曼人和



第二图 卡拉耶人的装潢。(依挨楞李希)

埃斯基摩人才有，卡拉耶人是没有的。[2] 挨楞李希的这个发见并不是孤立的，只是很值得注意的大群中的一个而已。荷姆斯 (W,H. Holmes) 曾用许多图形作比较，证明印第安人陶器上许多好像纯几何形的图形都是短吻鳄鱼的简单形象，而另外有些却是各种动物外皮上的斑纹。[3]耶尔马·斯托尔普(Hjalmar Stolpe)用同法去研究拉罗同加·图部爱(Raratonga-Tubuai)部落几何形的装潢艺术，发见那些大概全是简化了的人物形象所构成的。[4] 在以前兰·福克斯(Lane Fox)也曾经把一幅新不列颠人的完全不象形的图形，考据出是一幅人像的作品。所以在实际上，这个问题不论在那里都可得到同一的答案。可见我们从各种中收集起来的关于澳洲人的

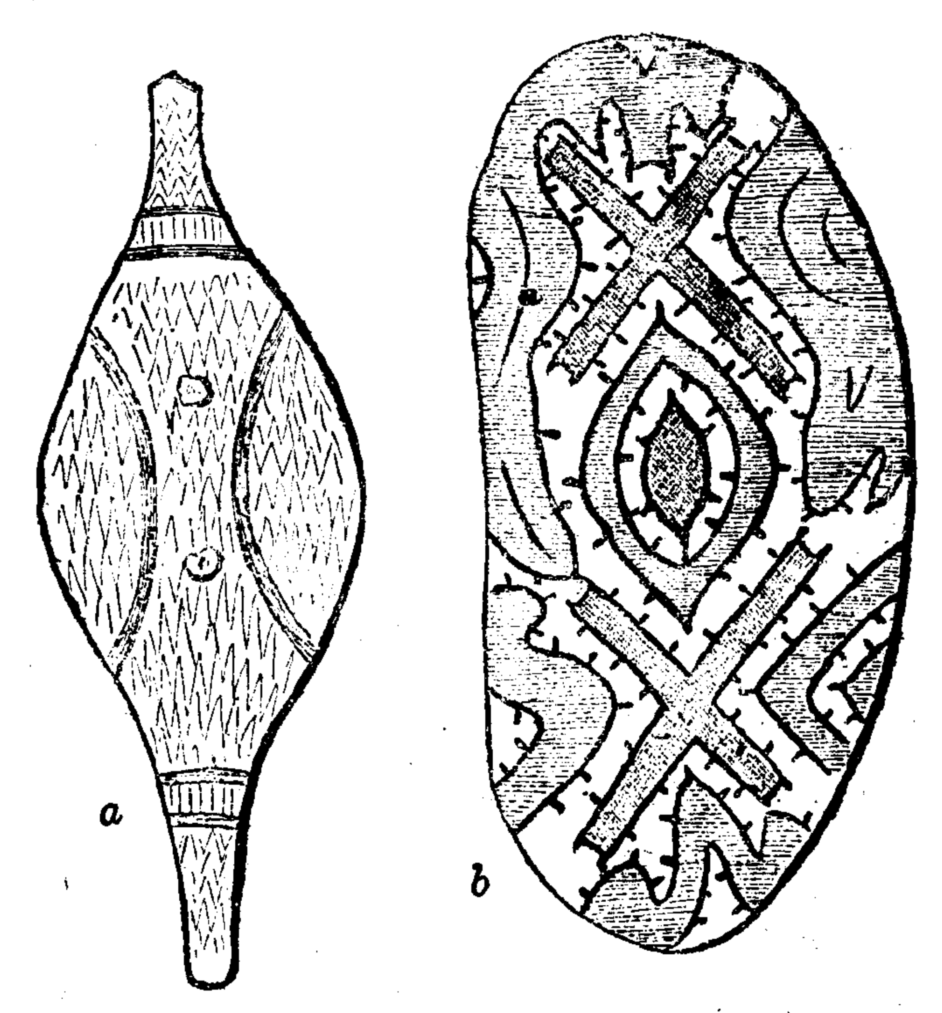
装潢的记载，都是很有断然的意义的。昌西（Chauncy）曾经说："有些古代民族喜欢在盾牌上涂饰上许多形象，诸如鸟、兽和其他



第三图　卡拉耶人的装潢。（依挨楞李希）

自然界物品等。西澳洲土人也喜欢在小盾牌上作同样的装饰。"[5]斯迈斯氏关于维多利亚部落曾经说："他们在盾牌上用粗陋的线条来表示蜥蜴等动物的图形。他们袍服上饰上自然界的东西。有一个土人告诉部尔马(Bulmer)氏说，他绘图的意思是从自然界视察出来的。他手杖上的花纹就是从一种他们叫做'克郎'（Krang)的幼虫临摹下来的，他从蛇皮和蜥蜴皮上临摹出许多花样。照部尔马氏所知道的说，该地土人从来没有临摹过植物和花朵的式样。"[6]部尔马的报告解决了关于澳洲人装潢的疑难问题。它非但告诉我们应该怎样去说明这种事实，而且还指示出我们在以前为什么不能说明它的缘故。如果图中已经将整个动物的全形画出，那么不论图形是如何地变化歪曲，我们也一定能够约略指出原物的类形；

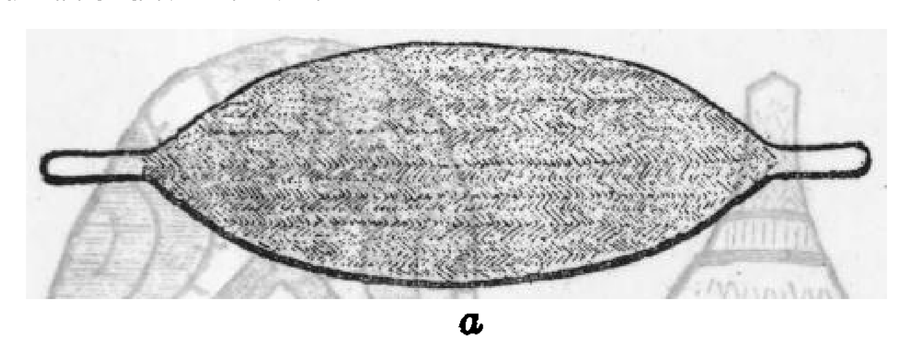
但是大多数的澳洲人图形都是动物体上的一部分，而且他们原来都只要代表外皮上的花纹；尤其是在自然物体的形状表示得非常



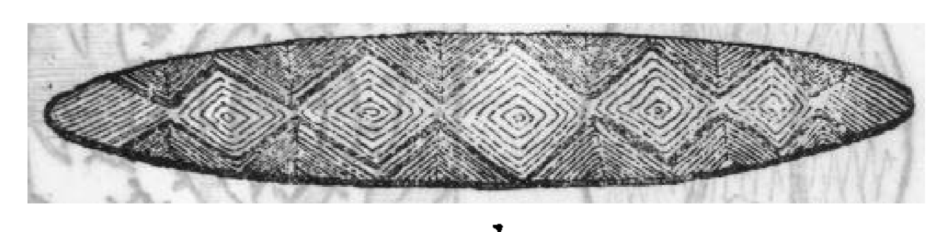
第四图 *a*,南澳洲的盾牌(依挨尔);*b*,昆斯兰德的盾牌(藏柏林博物馆);*a* 图一部分是刻的,一部分是画的;*b* 图全是画的。

图案化的时候，难怪欧洲人不能确定它的用意(见第四、第五图。)我们的解释法我们已经说过是不可以严格地证明的；不过那种把原始装潢看成独立的几何形绘画的旧说,并没有较容易证实一点。我们的观点是和我们所知道的一切其他的原始民族的性质相调和的，所以比较地还可信一点。别的观点的论者，除了先入的印象外，完全没有方法维护他们的不可信的假定——挨楞李希已经告

诉我们，那些第一印象或许是惑人观听的。所以在没有更好的理由来反驳我们的时期内，我们可以自信我们说昆斯兰德地方的盾



a



b

第五图　维多利亚地方的澳洲盾牌，花纹是刻的。(依布拉夫·斯迈斯)

牌上的图样不是几何的造形而是蛇皮的摹拟这句话是不错的（见第四图 b。)那树皮制的盾牌，是摹仿的鸟形(见第四图 a。)另外两块上的菱形和曲折线是代表的毛、羽和鳞片的便化图样(见第五图 a、b。)除了这种动物的皮纹外，澳洲人还把整个的人类和动物轮廓用在装潢艺术上。袋鼠、蜥蜴、蛇和鱼的轮廓时常刻在棍子和飞去来器(Throw-Stick)上，也有刻上他们作“科罗薄利舞”时伸手投脚的姿势的图形的，那些图形的做工，普通都是非常的便化，但是里面的用意却往往使人一目了然。某一种武器上，刻的图画更使人难解，有些是单独出现，有些是和上述的混杂在一处。第六图飞去来器上的花纹，如果不是澳洲人自己说出来，则我们将永远无法理解它。上面网状的线条，原来是一幅地图。“这是一个咸水湖，或就是勃罗艮(Broken)河的一条支流，而黑线间的空白就是飞去来

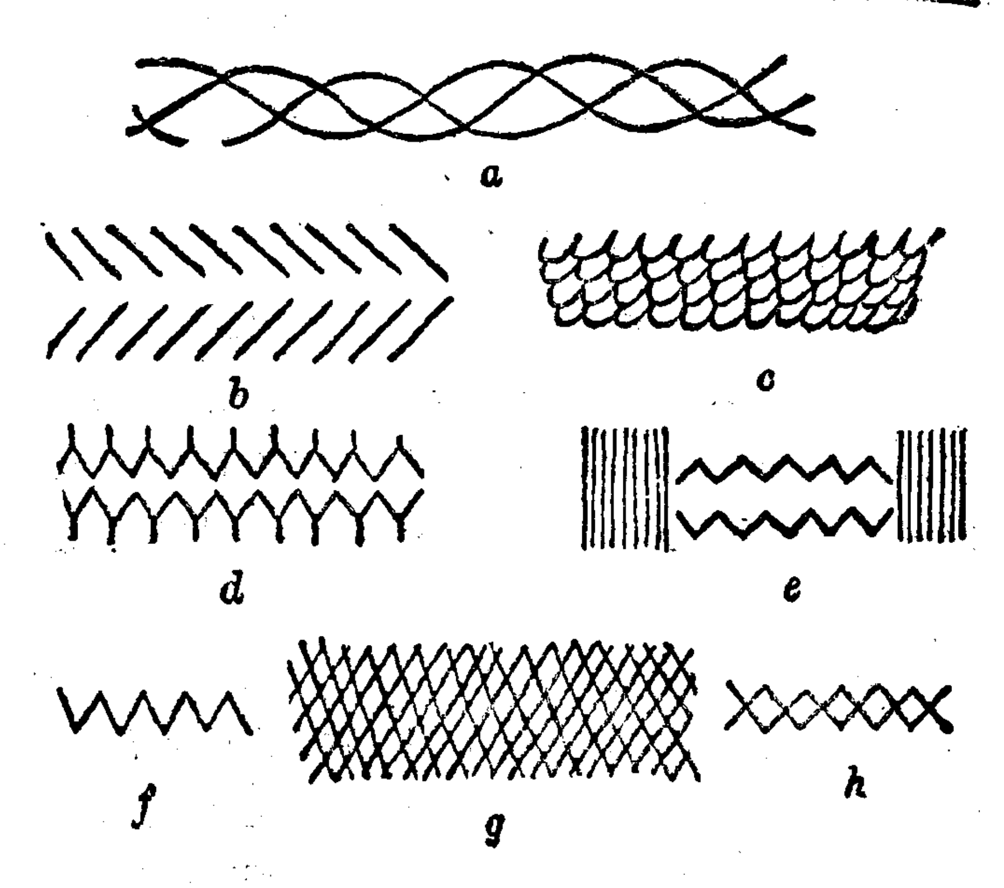
器的主人的那一族人居住的地域。"⁷旁的狩猎民族也能够画地图，我们对于埃斯基摩人精致的速写，知道的更熟悉；但是像澳洲人一



第六图　澳洲人的飞去来器，上面刻的是地图。(依布拉夫·斯迈斯)

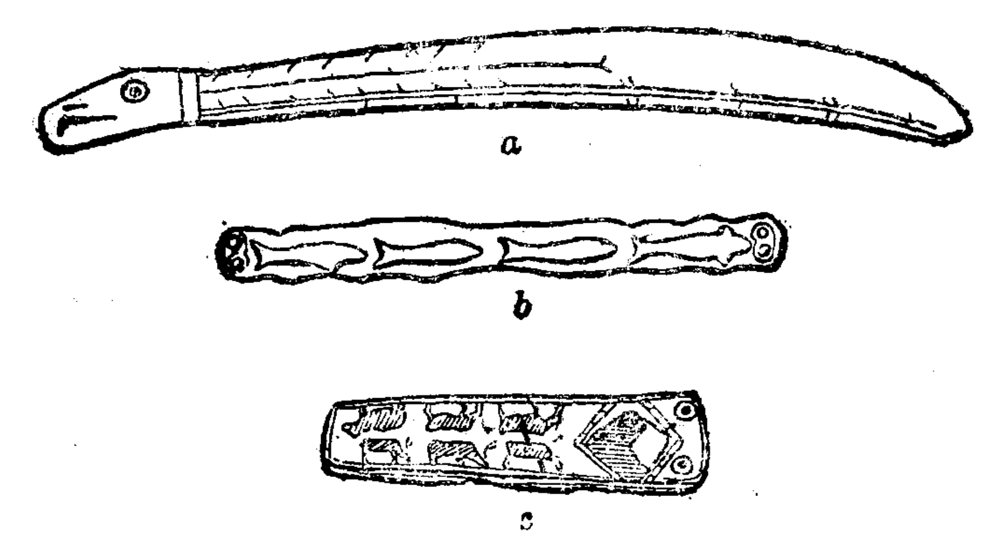
样地能够把地图装潢在武器和用具上的，却没有看见过。这自然是很显然的，澳洲人的地图的第一意义并不是一种装潢品，而是一种文字。

明科彼人用白、褐、红色泥土画在用具上的装潢，和用贝壳碎片刻画的装潢，大都很像澳洲人的，所以往往引人用同样的方法去看待它们。但是关于这事件，还没有寻出一个端倪来。关于澳洲人从自然界取画意这件事已反复说明，但关于明科彼人曼恩却断定只会反复使用传统的图样不会加以改变。那些图样是既不丰富又很少变化的。我们看见每一种图样，都只用在一种特殊的用具上，就使我们想假定它们是有一定的用意的。曼恩虽替每一种图案订定了名字，却可惜没有告诉我们它们的意义。将新的和旧的图形来比较研究，或者也能够看出它们的用意来。但是我们所得的材料却不够作这样的研究，所以我们现在只好把明科彼人的装潢艺术是否摹拟自然界的这个问题，暂时搁置一下。至于埃斯基摩等民族的装潢艺术，材料丰富而生动，问题也就较少。北极人的装潢品，大半都是出于自然界的观察，这事实是用不着长期研究的。只要一看他们雕刻在骨制或木制用具上的图形就可以明白了；刀上的鸟头(第八图 c)，都表现得很明白，都是很容易认明的。用具

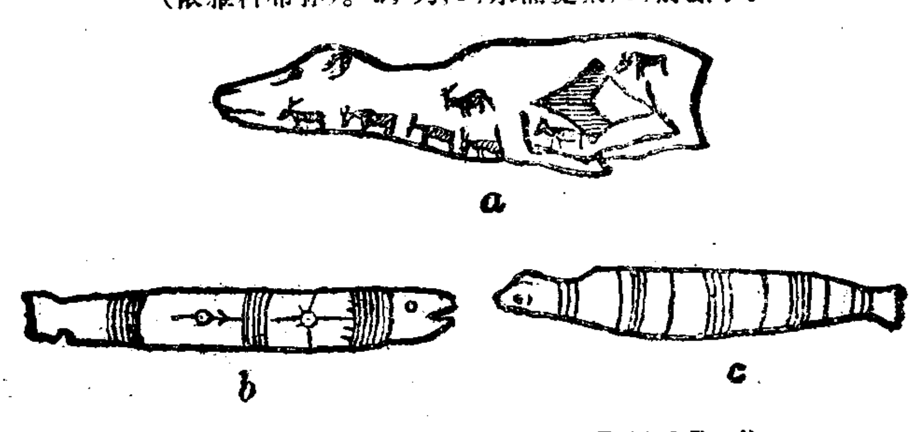


第七图　明科彼人的装潢（依曼恩）。 a,用白垩画在弓背和餐盘上的；b,画在腰带上的；c,贝壳上的白纹；b 和 e,妇人腰带和头巾上的白花；f,弓背、提搐，独木艇和桨上的黄色花和白色花；g,这种花样在妇人的腰带上是镌刻的，在拍节机上是用白色画的；h,腰带，带子，盘子和贝壳上的白色花和褐色花。

的整体很多做成一种动物的形状。第九图 a 是个骨制的箭擦子，雕成鹿形，b 和 c 是两个针盒，前者作鱼形，后者作海豹形，在收藏人种学材料的任何地方都有类似物品可以看见。除了这些自由而自然的图形之外，还有其他已经硬化了的便化形式的取材于自然界的花样。我们现在举一个例来说，差不多在北极人的每骨制物品上，都有一种同一中心的小圆圈，中心有一隆起的点子。在大半的情形里是指的眼珠子，有些或许是太阳或月亮；但是在有些情形下，据我们看来是代表珠子，因为北极人和其他的低级民族一



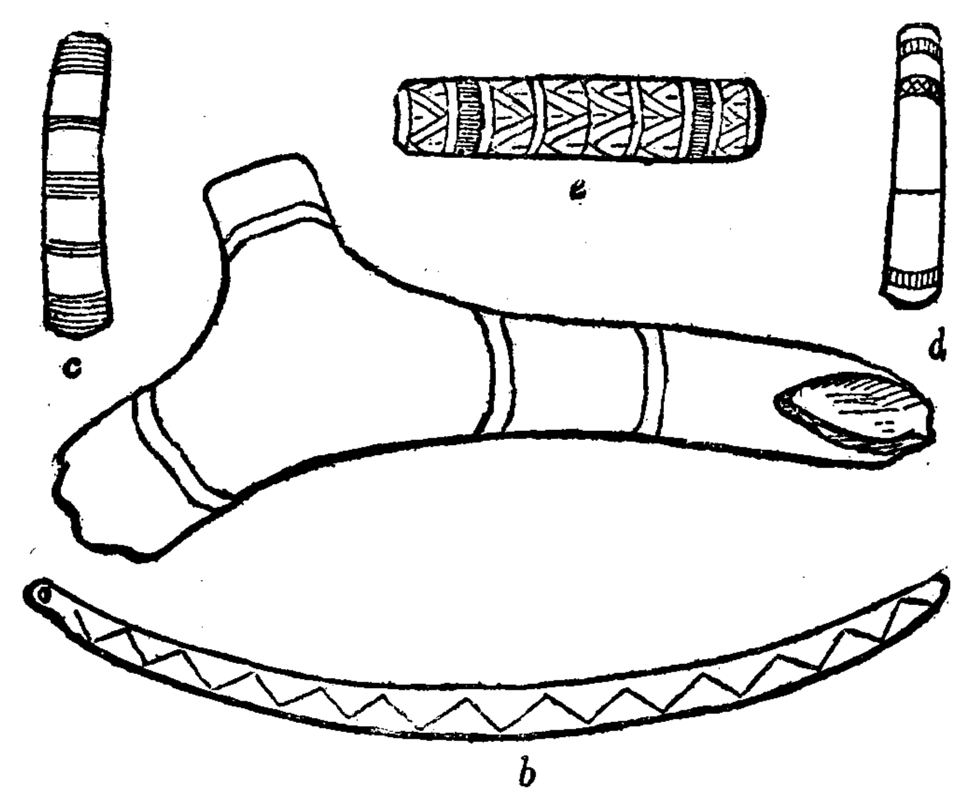
第八图　埃斯基摩人的骨制用具，上面是动物形状的装潢（依雅科布孙）。*a*，刀；*b*，水桶提梁；*c*，箭擦子。



第九图　动物形状的埃斯基摩人骨制用具（依雅科布孙）。*a*，箭擦子；*b* 和 *c*，针盒。

样，对珠子是非常珍视的。根据后一种解释，则这个圆圈便不是自然界的临摹了；这是装潢艺术的第二类，在北极民族的艺术上是和第一类同样重要的。

第二类的图谱是和我们在上面所讲的那些有截然的分别的。它们当中没有一个是表示自然的原形的；那些平行条子、镶合缝口、曲折线条和十字叉，都好像是用捆扎，缝缀和编织所造成的。我们已说明过它们不同的形式。如果这些作品的性质有不容易分

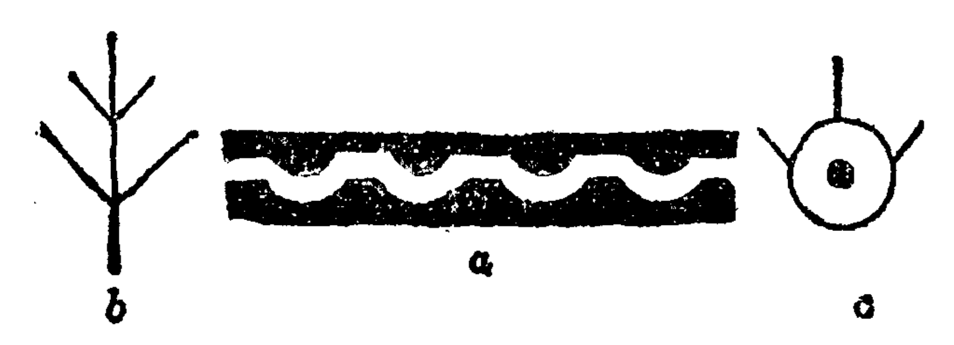


第十图 埃斯基摩人的骨制用具，上面的装潢是工艺的题材（见照片）。*a*，事务所权标；*b*，钻孔的弓；*c*，*d*，*e*，针盒。

别的地方，我们只要看一看它们的用途就可以知道了。它们都是从装潢的第二大来源——工艺——产生出来的，而且其实就是从编织艺术（广义的）上临摹下来的。如果拿它来和自然界的图形相比较，它们要稀少而单调得多。在北极民族的装潢艺术中，这类艺术的确应用得很多，不过没有很多的发展。就全体说，它们差不多完全是简单的编织摹拟而已——带条、针脚、缝口。

至于明科彼人的装潢艺术曾否有同样的工艺的临摹，我们是既不能确认又不能否认。一个图样的第一次印象往往会叫我们假定它是有的；但是我们早就知道，在这种情境里，我们是不能够相信第一次印象的。一幅看去象摹仿带条或编织物的花样，有时实际上却是一幅兽皮或蛇皮的传统图画。只有在下述的一种情形中

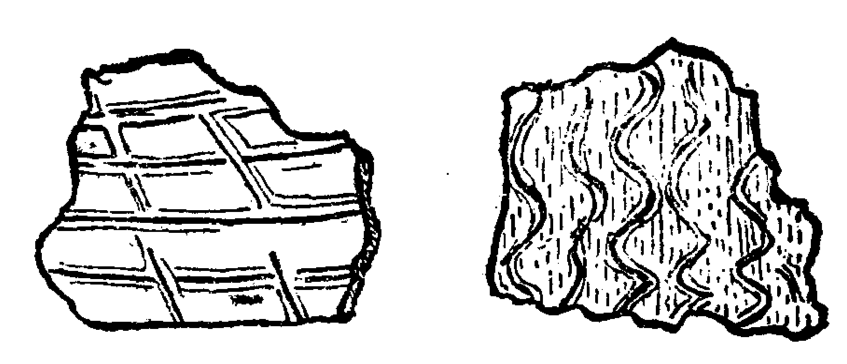
我们才能完全承认是由工艺产生出来的；明科彼人是在低级文化中知道制造陶器的唯一民族。他们能徒手制造各种大小的粗糙瓦



第十一图　埃斯基摩人骨制用具上的装潢图型。(见照片)

器，以为碗碟之用。这些瓦器大多都有一种我们认为是摹拟编织物的装潢在上面。表面的相似虽然不能给我们的假定以重大的证实；但是明科彼人惯常把他们的陶器包一层编织物在外面以便利端捧提携——一种实际的用途，把编织图样介绍到陶器的这个事实，就把陶器上的编织装潢证实了。我们在此后更当详细讨论一下编织花样转到陶器上去的背景。

在澳洲人的装潢艺术中，工艺性质的图画是很明显地出现在草编的筐篮上，枪矛的柄上也有自由刻划或涂画上去的线条。[5] 盾

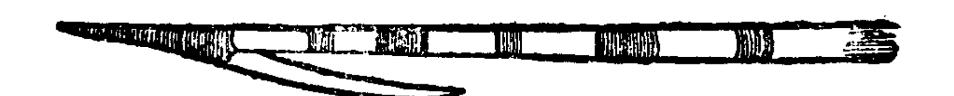


第十二图　安达曼岛碎陶器片(依曼恩)。

牌和棍杖上有很多好象带条和编织物的花样；有许多图样也可以认明它们是起源于工艺的。但是我们已经把这些图样的大多数视

为便化了的毛羽和鳞甲画像。虽则第一眼看去好像是和这种解释不符的，但是进一步来说，里面的理由是贯彻的。澳洲人为什么要把这些带条和编织花样加在那些和手工艺术既不同来源又不同用途的器具上呢？这是很不可能的。而反过来讲，我们是很容易了解他们是可以在武器上饰上便化了的动物和皮甲的图形的。

色彩在原始的装潢艺术中，比式样为次要。澳洲人打仗用的武器普通都是没有涂彩过的；但是盾牌上的花样却全涂上多种的颜色。图形中凹刻下去的线缝，大多用不同的颜料填进去——例如白色和红色间隔着用。要不然就光用颜色涂画上去。澳洲人在用具上用的颜料，和他们用以涂在身上的一样。红色和白色都很流行，黑色和黄色则比较地少见。那很少见的蓝色，大概是由欧洲人那里运输进去的。在五种颜色混用的时候，红、白两色往往用得最多。而且，也没有人能够发见澳洲人用装饰颜料的一定原则。



第十三图　澳洲人的矛，上面有工艺的装潢。（依布拉夫·斯迈斯）

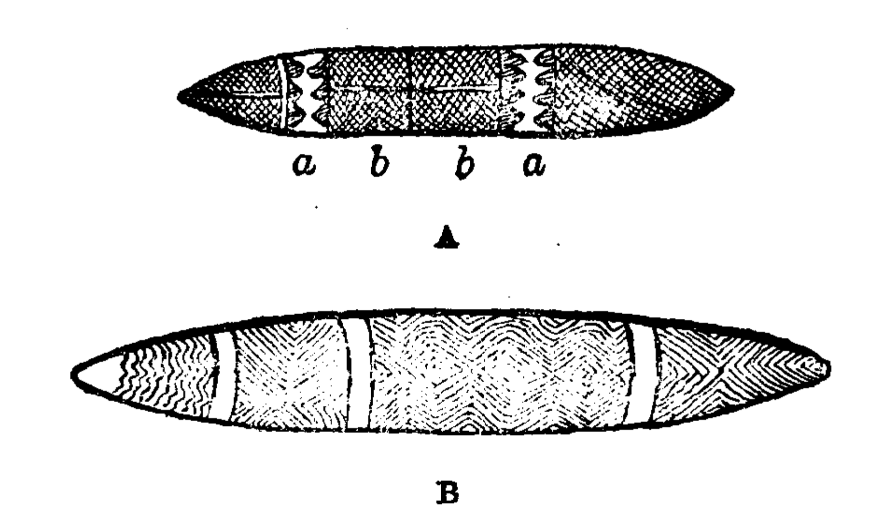
不过我们可以假定澳洲装潢品中用的颜色，往往是受自然界的物象所启发的。例如那在昆斯兰德地方发见的盾牌（第四图 *b*，）上面着色的图形，就非常象一块蛇皮。但他们对于色颜彩的选择，有很多是任意的。安达曼人在装潢艺术上所用的颜色，和他们的图画一样，和澳洲人的很相象。明科彼人也不怕厌烦重复地用红色和白色。此外，和涂在身上的一样，也用褐色的颜料；可是黑色和黄色却好象是完全没有的。北极民族的装潢艺术色彩最为简单，他们在浅黄的骨头上涂上黑色，有时也用红色，可是总只有一种

颜色。

关于原始装潢的起源，我们所能够确定地证述的，已尽于此了。这固然是太略太少，可是我们也不能再有所期待。因为未经撒种的园地，是不易有收获的。关于艺术的起源的问题，只有到当地去作贯彻而广博的研究，才能得到解决。而这种研究，却从来没有人做过。我们自己既然能力不及，我们只得把我们知识上的赤贫和不足置信的情形暴露出来，以便别人看了会有所激发。

在上面，我们把一切从原始民族用具上发见的图形都叫做装潢。但在本题开始时，我们已经承认这些当中只有一部分是装潢，其他还有铭刻字形、产业标记、落部徽章等，并没有纯粹审美的意义。我们要进一步追问这两类是否可以划分开来的。我们今日的文字跟我们的装潢不大相同，它们是不会混错的，而在澳洲人中铭刻字和装潢却雷同得几乎不可分辨。我们看到一根传信木上的雕刻(见十四图，据土人解释，系召集围猎的意思，)就会把它们当作是平常的装潢花样。除了这种传信木以外，欧洲人恐怕就不会承认澳洲人是有铭刻文字的。澳洲人的原始字形不是专门铭刻在传信木上的，据说在南方的民族"还时常把重要的事件刻在飞去来器上。"北方人也是一样的，斯迈斯氏从一件昆斯兰德的掷枪上录了几个图形下来，他说："这些图形在黑人看来都是有可了解的意思的。"[9] 但是我们如果根据上述的几点简单的说明，就想把铭刻字形和装饰花样的武器划分作两类，那是白费心血的。根本就没有严格的标准。澳洲人到底有没有固定的象形文字，我们到现在还不能确定地说明。[10] 对于北极民族的装潢和文字的关系，我们也同样证据不充分。有人以为他们用具上的动物图形，往往是带有文字

的意思的——例如箭擦子上的六头鹿，就是表明物主所杀的鹿的数目。这种解释有时是对的，可是有时却不对。但是北极人的字

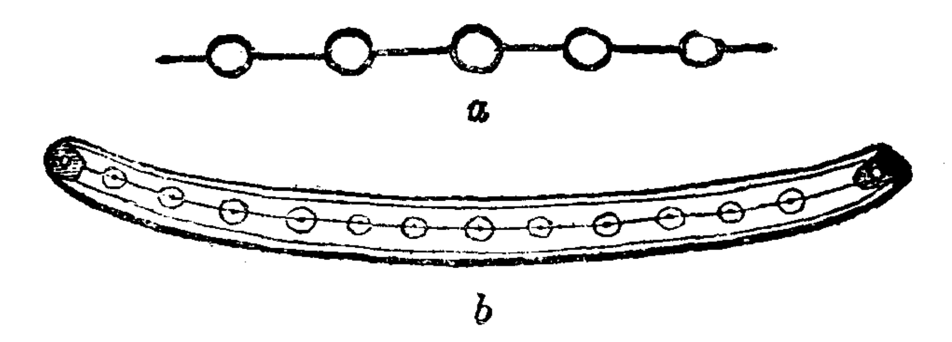


第十四图 澳洲人的传信木和盾牌。传信木上（依豪伊特）刻的是召集打鹂鹋（A）和袋鼠（B）的猎会。

形及其他绘画文字——即便化而又统一化的减缩图形——却没有绝对是自然和随意的。不过北极人的装潢中，也有是象形文字的——如那些我们认为是代表日或月的圆圈是。这些圆圈往往连接成规则的一串。在印第安人的绘画文字中，也有同样的花样是代时日的，所以我们疑心那些圆圈也有同样的意义。但是如果有人问那些圆圈是不是像一串珍珠，我们只得承认那也是同样可能的。我们虽然可以思考出一种假定来反对旁的假定，可是终究，不过是一个假定而已。

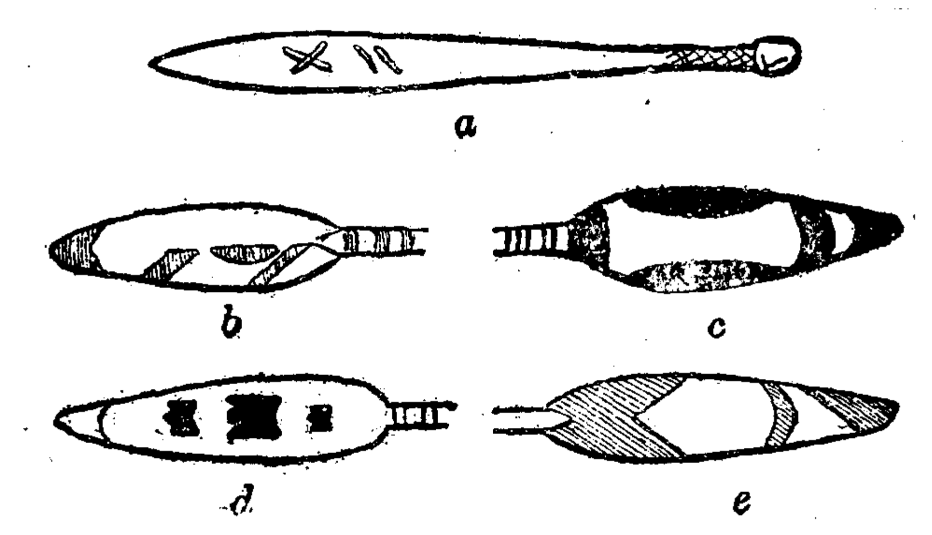
产业标记较容易和装潢本身区别出来。我们早已经知道，几乎所有的狩猎民族，他们各人的武器上都是有专门的标记；产业标记为什么在狩猎文明时代会有这样普遍的发展，是很容易了解的。因为受箭或矛击伤了的野兽，不一定是就地死亡，往往会在别处发见它的尸体。在这种情形之下，猎者如果不能用附着在伤口

上的武器来确定他的权利，则他必将失去他的猎得物。一个澳洲人如果发见了一个蜂窝，就在树皮上划一个记号；这蜂窝从划了记



第十五图　*a*，印第安人记时日的绘画文字(依马来累)；*b*，埃斯基摩人的钻火弓(见照片)。

号之后，就成了他个人的产业，正如有着同样记号的武器和用具一样。但是有时候澳洲人的武器上的记号，是指制造者而不是指所有者的。据霍纳雷(Honery)氏记载某一种部落说："每一武器上都有制造者的标记。那些记号是弯曲或锯齿状的线条和刻痕。"[11] 可惜他的书上没有插图，使我们不能决定那些花样是专门的个人



第十六图　财产标记。*a*，澳洲人的棒(Lartet 和 Christy)；*b*，*c*，*d*，*e*，亚留特人的桨。(依科利斯)

记名或是前述的皮甲花纹。如果我们从 Reliquiae Aquitanicae

上所画的澳洲人的产业标记去判断，则此种记号和装潢是显然可分的，因为在图中所举的记号只是单独的刻痕，和装饰用的花纹是完全不同的。[12] 埃斯基摩人常用以标识武器——尤其是箭和鲸叉——的记号，是很易明白的，平常不易和装潢相混淆。那些记号普通都是一些真直和微曲的线，上面放射出数目不同方向各异的短线（见十一图 *b*。）此外还有一些装潢的花样，例如在科最部(Kotzebue)海湾发见的船桨就是。我们现在把科利斯(Choris) 的图画抄在这里(第十六图 *b*、*c*、*d*、*e*,）“那些桨上用各种颜色涂许多记号，每人都认识他自己的产业。”明科彼人的产业标记，也完全和他们装潢一样。每个猎者在他自己的箭和矛上，就是在武器和柄接住的地方，做一个特别的绳结，作为标记。

关于原始的产业标记我们当然还谈不到有彻底的知识；但是我们却可说，专门为了表示个人所有权的标记，在原始的“装潢”中，只占据一小部分而已。而社会产业的标记——就是部落和家族的证物——却是比较地多；至少在澳洲人的装潢中是如此。科林兹(Collins)说每一澳洲人的部落都在工具上和武器上有专门的装饰形式，使人认识是那一地方的东西；斯迈斯氏说，至少在上达尔林(Upper Darling) 的部落中，是有意义存在的。“他们在盾牌上放上他们部落的‘可朋’(Kobong)。”澳洲人的“可朋”和印第安人的图腾是有同样意义的，往往是袋鼠、老鹰、蜥蜴或鱼类等动物。他们把那些动物来做他们的族名或部落名，并且当作一种保护的神魔，或者甚至当作祖先。该尔兰德氏说：“可朋是土人的良友，能保护他援助他。”澳洲人的勇士和他的可朋动物的关系和欧洲骑士与纹章上的猛兽的关系是一样的；因为我们的纹章上的猛兽，并不

象后来的合理化的推测，它的原意并不是美德的标记，却一点不多一点不少的是一种保佑的力量或种族的祖先之意。这些观念之最接近而最自然的结论，就是把家族的动物放在武器上，作为一种灵物崇拜或保佑的力量；所以欧洲战士把熊或鹰画在盾牌上，澳洲人也把袋鼠或蛇皮的图形装饰在盾牌上。

关于澳洲人武器上的装潢大多是部落标志的图形的知识，使我们明了我们在以前提到过的两件事实，但是这并没说明另一个事实——就是动物皮甲花纹和它们特殊的变化之所以常被他们抄用的原因。崇奉庞大动物的土人，——他们大都是如此——除掉用动物体上的皮甲花纹放在盾牌上，以为部落的记号和有力的崇拜物之外，显然是没有旁的好办法；因为整个动物的身体太硕大了。但是他们对于"可朋"的尊崇之心，一面领导他们趋向这种自然的装饰，一面却又使他们忌避。的确的，澳洲人是不准杀戮他们可朋野兽的；虽则禁例不十分有效的地方，他们有时也稍稍纵容他们自己一点儿。所以真的兽皮既不准用来做装潢，就只有雕成或画成图形来代表。那些图形对自然状态决不很真实：它们大多笔划生硬，不象带毛羽的皮革，倒象一块编织品。这个事实，初看去会觉得是因为粗鲁的澳洲人艺术手段太差的缘故。但是澳洲人在有些地方却的确能表示是有天才的作家。物质的和技术的成就，虽然是有影响的，却不能作为一种充分的解释；因为在澳洲人的木器上，有许多雕刻是非常自然的，而里面的意思却一样。所以这种作风是不能从澳洲人的能力上去追理由的，却应该引用他们的意愿来加解释。那些皮革的花样既是纹章意义的图形，那末自然不必求和自然逼真了，这在澳洲和欧洲都是一样的。所以各部落崇

拜的袋鼠和蛇都是从某特殊部落的图样上抄来的，不是画得和自然原物一模一样。或许第一个澳洲人把蛇皮花纹画在他的盾牌上的时候，是竭力想求正确的；而后来的人不从原物去临摹，却直接去抄袭现成的图画，所以就成了一种标识。又因为原来的目的是为了成立一种固定易认的部落标识，而且同时又以抄袭简单的式样为便利，所以图形便一天比一天离原物辽远了。在这样的情形之下，那些古怪的图形就发达成可以给那些美学的批评家作借口，说装潢艺术的最初题材是几何化的了。澳洲人无疑的是从动物界选择他们的部落标记的；但是这种方法并不普遍。我们知道，至少有一个实例，是属于另一类的——这就是地图，有南澳的民族就用地图来标别他们的武器。

因为并不是所有的部落徽章都是动物的图形，所以我们也没有理由说所有在澳洲人用具上发见的动物图形都是部落的徽章。没有理由可以禁止我们假定说：那些土人时常画一些和他们所信仰的"可朋"完全没有关系的动物，以作纯粹的装潢之用。例如部尔马氏所用的响导土人，很喜欢选择最复杂的式样来做他的装潢。

要想用互相引证的方法来推断北极人的动物图形里面的"潜在意义"就是澳洲动物装潢艺术的一部分，是不会有效果的。北极人的动物装潢，并不是导因于图腾主义的，因为广布在美洲大陆的图腾主义，就没有在北极地方生过根。[13] 我们不知道北极人在他们的用具上放不放上部落徽章。那些民族零星散居，少有部落的束缚，所以恐怕是没有徽章的。最后我们要讲明科彼人，他们的装潢不以部落为别，却是因用具种类之不同而有别；所以他们在无论什么情形里都不能算是为了要标明社会的区别。

我们现在已由原始装潢中分出了字形,产业标记和部落徽章;但如果其中会不含宗教的标识和巫术的记号却就很希奇了。我们在澳洲人的可朋图形中,发见了许多符号,是又当灵物崇拜又当标识用的。此外还有澳洲的术士所用的魔杖——就是卜杖和巫牌。魔杖上雕了许多花纹,有些可以看出是人像和动物的形像,但是大多数却是许多古怪的图形纠缠做一堆,我们不能把它们分开,更不能了解它们。这些令人迷惑难解的图形,就我们所知,是只有这种魔杖上才有的,所以不能和装潢相混淆,最多也不过和字形有些关系罢了。我们在北极人刻在用具上的图形中,发见的魔术符号不止一种;可惜那些记载都不足为研究那些符号的根据。[14]

在一切的装潢品中我们只能找出很少的工艺性质的图形是没有审美意义的;由此我们可以推断,在原始的装潢艺术中,所有工艺性质的题材,是经纯审美的估量选择的。如果一种规整的图样不能引起人类的乐趣,那末一个懒惰的明科彼人,为什么要在他的土盆上刻上筐篮上的花纹呢?但或许这真是他们懒惰的地方,他们偷懒而且保守传统的地方。荷姆斯(Holmes)在他讨论印第安部落的陶器的文章中,说明了原始的陶器匠为什么时常用编织花纹来装饰在他们的陶器上。陶业是一种比较新进的工艺;至少也比那一切野蛮民族都会的编篮子的技术较新进些。篮子在不论什么地方总是土罐的先驱者,所以它就成了土罐的模型。[15]“土器是一个篡位者,它把先驱者的地位和衣服都占据过来了。”那些匠人竭力想把新的陶器制造得和旧有的篮子相象,不论在本质上和非本质上都要相似。他们虽然不用旧的样式,或采用篮子上的编织花样:并不是他们以为要这样看了才舒适美观,却是因为他们觉得

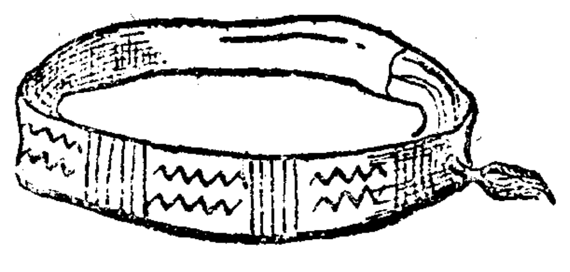
一个罐子是不能没有一些编织花纹的。我们不要以为只有那些野蛮人才如此无理由的保守，其实我们号称文明的德国乡民，也是时常在他们的盘碟上涂上一些重复的老花样的，那完全是因为相信日晷仪盘“应该”有粗糙的玫瑰花，碟子上“应该”有那些难看的白线的缘故。澳洲人枪矛上的装潢用的带条，也是可以用同样方法来解释。这种画上去或刻上去的带条形，就是原来缚枪头的带子的摹拟，这种带子，因为后来技术进步就取消了。[16] 北极民族骨制用具上的“几何形”的美丽刻痕，就不会是属于同样的起源的吗？由事实上说，那些大多不是工艺花样的抄袭，而是从工艺的题材上自由描写下来的。总之，我们对北极民族的装饰，也可假定他们最初也是抄袭真的带条的，而后来却成了纯粹习惯的应用了。

我们无须向自己或向别人隐讳，我们上面所说关于工艺装潢起源的话，都只是建立在假设上面的；但是这些假设都有很高的可能性，所以我们不能将我们不肯给予摹拟自然的装潢的纯美的价值，来归给工艺的装潢。我们至少可以肯定，我们以前所讲的原始装潢的图形，最初并不是发源于一种纯审美的要求，而是由于另一种不同的动机。此外我们还要认识，要把这些类似的装潢和真正的装潢区别开来是很不容易的。幸而我们可以说这种区分也是不必要的。我们已经讲过，这些宗教象征、部落徽章、产业标记以及字形等装潢，除掉实际用途以外，都有审美的作用存在，所以我们可以把它们看作主要装潢之外的次要的装潢。为了不要重复，我们在此地就单举一个例来说明吧。我们来谈一谈绘画文字，那是离纯粹的装潢最远的。我们不必举中世纪的烫金字体，或文艺复兴时代印刷品上的头号字体，来证明文字的美术性质。只要看看

逐日送来的任何信件——只要不是出于村夫或书法大家之手的——就可明白了。书法的第一条件是清楚；但是还有旁的条件也是重要的。譬如某商人要征求一个助理员，他不但要求他书法端整，而且还须写得漂亮；就是不以誊写为职业的人，也喜欢写得清晰美丽——除非他们在学校时代就得了一种观念，以为写得最粗劣的字体，就是天才的明证。看一看歌德的亲笔字墨，尤其是他晚年的手迹——例如美国图书局影印的美国纪念册子上所有的。如果歌德是单求写得明晰，则他在笔画之间很可以节省许多气力。大写字的美丽的配合，悦人而波动的线划，各行间匀整的间隔——凡此种种都足说明这种笔迹是为了美术的创造，不但是内容美，而且也有外行美。歌德的这种手迹，给我们的悦目的艺术印象，实在比他自以为乐的其他绘画更为良好。书法是被文雅的日本人当作和其他的艺术并重的。许多日本的大画家，他们的成名，都由书画并长。我们可以说，文字的收获，不单是文字本身的收获而已。所以不论是象征、徽章、标记和所有的符号，虽则本来的目的是实际用途，也都可以按照外形，归在美术的名下。然而，直到如今，美术还不能够行使其统治权。那位以为研究美学之最简单的共同关系是目前最切要之工作的腓赫纳，竭力举荐那“由用途去比较美术的形式和关系的方法。”[17] 但是当我们研究古瓦、巧克力片、笺纸和美术馆等上面的图画时，可惜就把那些“最简单的关系”忘掉了。我们不可以十分肯定地说，以为对于原始形式的忽视，就是美学上的严重疏忽。我们现在要讨论的，乃是那全世界所共有的对于美的快感之有无的问题——即至少在人类当中，究竟有没有绝对美存在的问题。美学者往往把他自己的原理当作是一定真确的；然

而到了发见那些东西在事实上是完全相异于学校中所求得的知识时，这种自信也就失去了。美的原理的普遍妥当性，只有从低级民族起去研究人种学才能得到证实。假如我们证明了文明人和原始人的艺术创造是受同一原理支配的，则我们就应当更进一步去追究它们表现的形式是否相同；或者更进一步去指出新形式和老形式之间的区别——就是由粗陋到精致，由简单到复杂的发展情形。我们不想在下面对这些问题作彻底的回答，但是为了要阐明几点适当的事实，就不得不有所申述。

如果我们把安达曼人腰带上的花纹和我们客厅里的地毯上的图案两相比较，我们将会在各种不同之中发见了一个共同的原理。



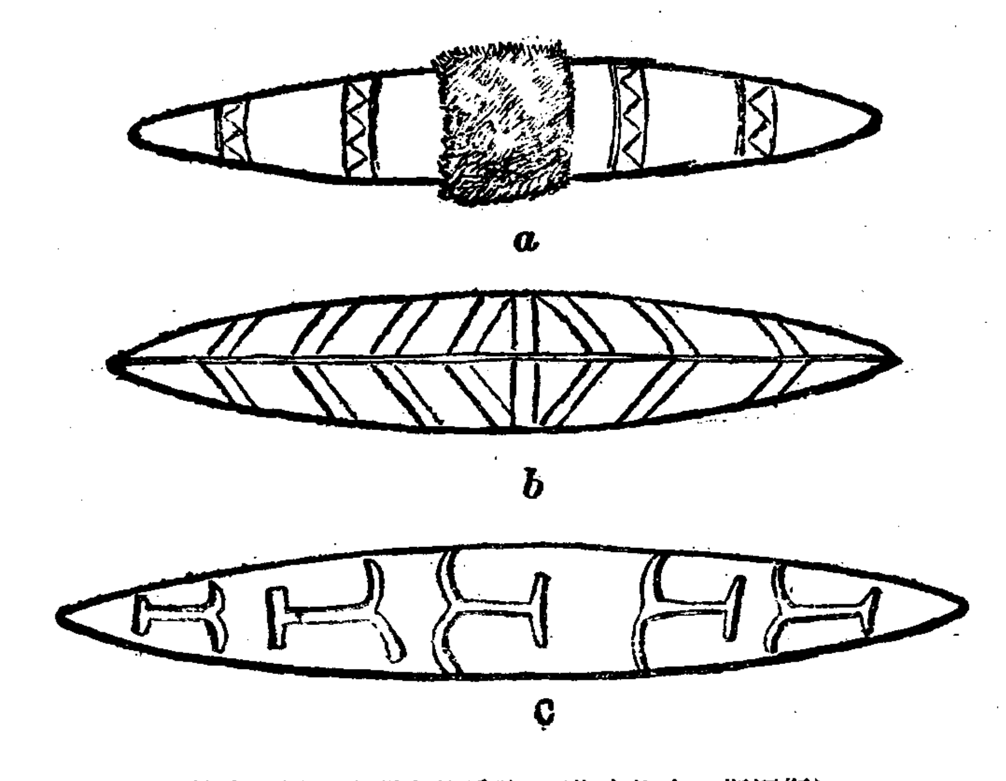
第十七图 明科彼人的腰带。（依曼恩）

腰带上歪曲的笔划是用一定的间隔重复着的，而且也成节奏的排列，所以和地毯上的花纹一样。这种类同之点，不单在这一个例子中可以找到。如果我们继续作比较的观察，我们就会相信那种节奏的排列，不论在野蛮人的艺术或文明人的艺术中，都是一样的显明常见的。所以我们可以断定说，这种节奏的快感，实在是全世界人类所共有的东西[18]。节奏的本质形态，是某一个特别单位的有规则的重复；无论一种声音，一种动作，以及现在所说的一种图形，都是的，然而节奏的单位并不一定要严格意义的一个单位；就是几种元素合起来的，也可以称他为单位；只要有一个单位的作用的，都可以算在内。最简单的就要算上述的那个例子，即点子、直线或弧线等一个单位有规则的重复所形成的东西。在文明人的装潢艺术

中，如此绝对简单的例子是很少的，可是在原始人的装潢艺术中，却比比皆是。[19] 明科彼人的用具上，时常可以看见一些用红土绘成的歪斜并行线条，排列得非常整齐匀净。澳洲人的盾牌上，有时饰上一圈简单的小圆圈。北极民族也喜欢同样的装潢。埃斯基摩人骨器上整套的动物图形，也是属于这类节奏的排列的初期时代的，然而没有一种民族是专门只有这种最简单的作风的，就是原始的装潢艺术上，也常有较为复杂的节奏出现。在实际上，进步是很容易而且不能避免的。例如安达曼人的那些歪曲线，只要把两线的顶端和第二线的下面连接起来，就成功一种较高级的节奏配置——曲折线了。[20] 这种两元素的节奏单位所造成的曲折线，乃是原始人类生活中最流行的一种节奏配置的形式。这种形式，澳洲人的盾牌和棍杖上都装饰得很多。明科彼人的用具和武器上，差不多全有这种屈折线，颜色或红或棕色。埃斯基摩人的针盒、弓背和水桶提梁上也以这种题材为主要。虽然，就是明科彼人的装潢艺术中，也有许多图形是远胜这些曲折线的。例如在十七图上那根腰带上面两根并行的曲折线，就不过是较大的节奏单位的一部分而已。以前在十图 *e* 上看见的针盒上的悦目的装潢艺术，就可以表明北极人有时也能表现复杂的节奏花样的。狩猎部落的装潢艺术中常有节奏的排列，我们在认清它们的艺术意义时，决不想望就此决定其美的起源。我们反而确信那些原始的艺术家并没有发明这种原则；而是和我们一样，也是从那非有节奏排列不可的编篮子的工作发见出来的。那些编织状的花样，在最初恐怕是一种习惯的抄袭，并不是为了其中所含的某种特殊的愉快。到后来人类才觉醒到它的审美价值，而专门去扩充那种有节奏配置的花样。然

而到底这种机械的抄袭什么时候截止，而审美的动机什么时候开始继续下去的那个交点，却难断定。但是我们却可以确定，节奏的分化促进了节奏中的快感，而节奏中的快感也促进了节奏的分化。

既然节奏的原则是由工艺上摹拟出来的，则另种主要的形式上的原则——对称——也可推断是由于对自然界的摹拟了。我们已经明了，原始的装潢艺术，多应用自然的实物，尤多用人类和动物的形式。自然界中的实物都是两端的形状对称的，所以摹拟自然的艺术上的图形也成了是对称的。这种对称的应用有一种特殊的限制，证明了我们的推断并不是一种任意的构造，观察了澳洲人的装潢艺术，或用动物图形的学派，或欧洲古代峨特式(Gothic)的艺术以后，就可以明白。让我们把第十八图中的那三个澳洲盾牌，照土人携带时一样地直放起来，观察一下最上面的那个是横直两



第十八图　澳洲人的盾牌。(依布拉夫·斯迈斯)

面都完全对称的，直面的花纹在数目上却不相等。这种特点在澳洲和欧洲都很流行，[21] 可以给我们的推论以一种证据。这些盾牌上横断面的对称花纹，和动物身上的横断面对称花纹恰正一样。我们虽然知道原始装潢艺术是从自然界学得这些对称花样的原则的，但是，不能就此断定没有其他的来源。我们在本章的开头，就讲过用具和武器一定要在形式上对称才为合用；用具既有对称的形式，进一步自有对称的装饰。对称的原则自有其直接而广大的基础，因为没有一个民族间会没有对称的艺术的；澳洲盾牌的雕花者无疑和雅典、巴特农(Parthenon)的建筑师是一样地认识对称的价值。[22] 在实际上，原始民族对于对称形式的需要，比我们要差得很多。他们只要在图画上大体有了对称的印象就算满意了；而尤其是澳洲人安达曼岛人的错误百出的对称，当然更为一个希腊人所不满。而且在澳洲，除掉这些对称的形式外，更有大多数不对称的花样存在。有些棍杖和盾牌上面的雕刻是完全找不到对称的排列；飞去来器上的花纹就时常不照规则。说起飞去来器，又使我们回想到上述的南澳洲部落，“他们把重要的事体记在飞去来器上”。恐怕有些不对称的花纹并不是装潢，而是一些字形。美术的意义却仅占次要的地位。我们还知道有许多武器上的图形，原是部落的标识或产业的记号，压根儿就不用对称的排列；我们在第六图中所举的那个例(一张速写图)就可作代表。现在我们就将这问题留给美学者去作进一步的研究罢。本书的目的我们早已经说过，在多提出问题而不在多答复问题。

我们已经有过多次的机会可以指出原始装潢和原始文化之间的某种关系。现在我们已经对装潢有了一个概念，很可以进而研究

它们的一般关系了罢。在前面我们已经宣言，经济事业是文化的基本因素——能左右一个社会集群的一切生活表现的确定性格。如果这种断定是正确的，则我们便可在狩猎民族的装潢艺术和经济事业之间找到一种联系的影迹。狩猎的影响在原始装潢的一般性上是极明显的。题材和形式上的贫乏和简陋，是他们生产方式所决定的精神及物质的贫乏的结果和反映。他们因了生存上的贫穷和不安，物质的缺乏使他们除了有直接利害关系的事情以外，不能有更远大的眼光；而且就是在鸟兽最丰多的地方，他们的生活仍是不安定，他们就不能有工艺上的完善成功，因而也不能在装潢艺术上有充分的发展。因此所有的民族都有同样的形式；在北极、澳洲和安达曼岛，各处的画样的题材都非常简单，只有少数不足轻重的例外使原始装潢的贫乏更形昭彰。这种千篇一律的现象，也是由于事业的影响。如果装潢艺术的性质和一般人所说的一样是取决于气候和种族的，则至少在澳洲人和北极人的装潢之间，必当有基本的分别。原始的生产和装饰的关系，还可以作进一步的详细讨论。狩猎部落由自然界得来的画题，几乎绝对限于人物和动物的图形他们只挑选那些对他们有极大实际利益的题材。原始狩猎者植物食粮多视为下等产业，自己无暇照管，都交给妇女去办理，所以对植物就缺少注意。于是我们就可以说明为什么在文明人中用得很丰富、很美丽的植物画题，在狩猎人的装潢艺术中却绝无仅有的理由了。[23] 我们已经说过，这种相反现象是有重大意义的。从动物装潢变迁到植物装潢，实在是文化史上一种重要进步的象征——就是从狩猎变迁到农耕的象征。但是我们不能根据这种断定便认为装潢转变到植物的时期，是和狩猎生活转变到农耕生活的

时期恰正相同的。原始农耕民族的装潢艺术的进步，大半是受了工艺题材之精美复杂的影响，同时自然界的画题日益变化而被弃置在后边了。就我们所知，在那一文化阶段的民族之中，只有婆罗洲的代阿克人（Dyaks of Borneo）用植物装潢，然无疑地是从中国和印度传过去的。我们在安空（Ancon）的秘鲁人的华丽布匹中，也寻不出一个究竟来。另一方面，在中国古代的铜器上却有很明显的花草图样；在古代的埃及，植物装饰也很普通。原始装潢艺术的其他画题都是从手工业上和编篮子的工艺中取出来的，至于编篮子，就生活极不安定的狩猎者也会。贫乏和狭窄的环境实在只能生产一些水准不甚高的作品。不是处在极优越的文化条件之下，非常的美术结晶是不会出现的。狩猎民族就只会应用最简单而最少变化的花样。

不论自然和工艺的画题，都是移植和抄袭来的，有时因为要增高审美价值起见，往往把它画得较繁复、较精致。北极人的针盒和骨制烟斗上由编织花样脱胎出来的悦目的装潢，就是一个例子。但大多数的时候，图形往往比原来的形式还要简单些为的是便于表达。有许多澳洲装潢上的古怪图形，初看上去意义很是不明显，无疑都是属于这种来源。匠人为了便利起见，时刻把自然的形式愈弄愈简化，一直到连模糊的形象都找不出。[24] 工艺的画题往往也受这种简略化的影响。例如明科彼人，就从来不耐烦把一片编织物一毫不变地抄袭在瓦缸上，他们只要表面上相象就够了。在这种题材的转变中，并没有显出特别生动有力的发明能力。有些文化史学者把原始人的幻想能力看得太重了。如果原始人真的富有幻想力，则何以在他们的形象艺术中完全找不出一丝幻想的痕迹来，

就更值得怀疑了。

原始装潢艺术的形式，大半直接取决于物质。譬如最常见的直线和多角的形式，可以解释为对于编织物的模仿。真的，尤其是澳洲人，常用这种编织形的图形来代表自然的形式。我们只要回忆一下，有时澳洲人的盾牌上的皮革或羽毛的图画，是如何地酷似编织物，就可以明白了。斯迈斯氏也未能跳出这个旧套，而把一切归源于野蛮人无能力，他们"不能够画一个大圆圈或一条长弧线……因为他们的思想很不容易从几何图形的统治中解放出来。"[25]

然而斯迈斯先生的解释，却不幸受他自己放在书中的那些插图的反证所伤害了。只要有眼睛的人，都可以看到书中澳洲"蛮人"所画的长大弧线，是和短小的弧线一样好而常见的。照我们看来，真的理由并不存在斯迈斯氏所深信的社会学的深渊里。如果一个维多利亚土人有研究的专家，有一天试用澳洲人的雕刻器具（兽牙、贝壳、锐石）去镂刻一根木杖，那时他便会注意到，就是善于从几何图形的支配中解放出来的他自己的文明头脑，在作这一根弧线时也并非是不费力的。或许在这个实验以后，他也会同意我们把澳洲人的图形，认为是雕刻者处于一定之条件下的一种自然结果。实在的，几何图形往往在雕刻中较为习见而涂画的绘画中却多随意活动的笔划上面的弧线都画得很完美。[26] 哥特夫利达·塞姆拍（Gottfried Semper）氏在他的名著中曾经指出，高级民族的艺术作风大半是受技术条件的支配。我们以为他的见解也可应用于原始民族的艺术。

原始装潢所受的原始文化的影响，是不难认识的；但是原始装

潢对于文化的影响，却不容易鉴定。我们所涉及的，显然只是装潢——就是装潢艺术——所表演的机能；因了装潢之美的意义在狩猎民族差不多是次要的，所以我们预期它的作用也是不重要的。有人会在起头时假定，用具的装潢和身体的装饰一样，在社会生活中是具有引诱和拒绝的意义的。或者一个澳洲求婚者的武器上的装潢，对于他的意中人或意中人的家长的决定允诺与否上，不是完全没有影响的。然而用我们文明人的习惯来推断原始人的情形，总似乎稍嫌武断。求婚者的"内在的质地，"在澳洲和欧洲大概是一样不注意的；但是我们知道，澳洲人的选择较注重人品，而产业却比较的被看作无关紧要。至于说原始装潢是为了社会地位的分别则更加没有什么价值。他们一族中的重要人物和最精干的猎者的武器上的装饰，当然是较旁人富丽而精致；然而他们如果没有这些，也依然可以有同样的权威。而且只有盾牌上的装潢可以有威吓的作用，但是盾牌却只有澳洲人才有，其他的狩猎民族并不多有。澳洲盾牌上的花样，决不和代阿克人盾牌上的吓人的鬼魔漫画一样的带有威吓敌人的性质；那些显然只有一些识别或魔法的记号而已。据我们的意见，用具装潢在原始民族的生活中，最重要而最有利益的影响乃是给予工艺的发展一种刺激。装饰需要纯熟的手艺，而纯熟的手艺又给予实际利益以方便。不论是怎样强烈的美的要求，也不能把手艺在经济重压下的低级文明时代提高起来。只有这种压迫被新的生产方式所击破时，象我们所赞许的波利内亚阿人和美洲人所有的那种工艺和装潢之间的丰美作品，才能有进展。总之，原始装潢对于社会生活的影响，是在审美的意义以外的，它在记号和标识上的发展，比在艺术形式上要复杂和深邃

得多。装潢在发达的初期只有一种次要的艺术性质；悦目的形式只是依附于实际而重要的状态上的正象一颗藤子的卷须附着于大树枝干一样。可是后来藤子生长得比树迅速而丰盛。结果差不多全颗树都给藤子的稠密绿叶和花朵掩蔽住了。在开头就很重要的主体装潢，继续发展就愈加广泛丰富了，而同时次要的装潢也渐渐失去原来的意义而发展到纯粹的美的形式中去了。所以在原始人和文明人的装潢之间，非但本质不同，就是它们所发生的影响，也是各别的。要研究高级装潢对社会的影响，是离本书的范围太远了。这些影响不是无足轻重的，但是至少可以说，今日装潢艺术之屈辱于经营制成上的利益，是不足破毁它的美和力的。

1. 见 Zeitschrift Für Ethnologie, Vol. XXII, p. 89.

2. 见 Enrenreich, Beiträge sur Völkerkunde Braziliens, p. 25.

3. 见 Holmes, Ancient Art of the Province of Chiriqui. Annual Report of the United States Bureau of Ethnology, 1884 and 1885, pp. 178—183.

4. 见 Stolpe, Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker, Vienna, 1892.

5. 见 Brough Smyth Vol. II, p. 251.

6. 见 Ibid., Vol I, p. 294.

7. 见 Brough Smyth Vol. I, p. 284.

8. Ratzel 著的 Völkerkunde 二卷五八页有一张插图，上面是两个这样的篮子。

9. Brough Smyth Vol. II, p. 259。and Vol. I, p. 285.

10. Brough Smyth 一卷五四页："无疑地，在有些部落中是有象形文字的，所以研究它们使用的范围多广和为那些部落所了解，是一件重要的事情。当我的研究有公布的必要时，关于这一类或其他兴趣的研究还正在进行中。"我们甚望那些重要的研究也许会公之于世。关于这个题目的知识，我们还是等于一无所知。

11. Journal of the Anthropological Institute Vol. II, p. 253.

12. 我们在盾牌背面看见而认为是主有者或制造者的记名的刻痕，也是没有装饰性质的。

13. 至少我们在北极地方，没有发见过和澳洲、美洲所有的一样的社会分化制度。然而北极巫者对他们虔奉的神魔（多为北极熊）却和印第安勇士对他们的图腾有一样

的关系。

14．有一个澳洲妇人，在病中告诉医生说，她的名字已被一个土人刻在树上了——一种她将死的记号。这个病人的名字叫“慕兰”(Murran)，即树叶的意思；在她死后，果然在一棵桉树(Eucalyptus)上发见一张树叶的图形。桉树是巫者认为幽灵的(见Brough Smyth 一卷四六九页。)这类图形，在坟墓附近和举行青年人社典礼地方的树上，也时常看见，不知道用意何在。

15．有些部落仍用篮子盛水；例如卡斐人和美洲的有几处部落。

16．在弗拉爱堡(Freiburg)博物馆里，有两杆澳洲北部的标枪，很足以证实我们的意见。第一杆的石英石枪头是捆缚在杆上的，第二杆的黑曜石枪头是用胶粘住的，涂胶的衔接处就涂上了带状的装潢。我们又可倒转来解释，用胶粘的方法较为省钱，所以必须和较完美而值钱的捆扎做成一样才好。就在那情形之下涂沫也并没有美的意义。

17．Fechner Vorschule der Aesthetick Vol.I,190.

18．本书不想细说这种快感的根据。而且要作一个满意的说明也是不可能。革尼(Gurney)在“声音的力量”(The Power of Sound)一书中，彻底揭破了旧日的一切讨论的不充实。

19．在文明的欧洲，这类简单的花样只有在民族艺术中才有遗留，譬如说，陶器。这种边缘上有简单花纹的美丽陶器，是每年由汉堡(Heimberg bei Thun)输往瑞士和德国商场的一种土产。

20．我们并不指定说到处的曲折线都是这样起源的。就是明科彼人也有不同的方法。本书不过是用它来代表低级形式中的较高发展而已。

21．参看 Ruskin, Seven, Lamps of Architecture, Vol, IV, Chap. XXVIII

22．我们可以举出一个例外来，然而也是表面的。日本人的装饰时常是不对称的。但是这种不对称装饰的特殊妩媚，是发生于对称形式的联带关系上的。所以日本艺术还是不能脱离对称的原则，因为表面上虽不符合而内里却是一样的。

23．我们知道，原始人很少用花草来装饰自己的，然而布须曼人和澳洲人有时却用非常灿烂的花草陈列在家里，可怜的塔斯马尼亚人却是例外。庞维克氏说，至少他们用花朵装饰身体，死后又撒花在坟上。

24．我们已经观察过，这些转变中，还有其他有影响的因素在。这种整个的过程，既不限于狩猎民族的艺术，则很可以从美拉尼西阿人(Melanesian)的装潢艺术中去求个究竟。参考 Stolpe, Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker.

25．Brough Smyth 一卷四三页。全文正可作一种原始装潢艺术研究的通例看，所以现在不能自禁地将全文引在下面：“蛮子们从事装潢艺术时，最不易从几何图形的心理解放出来。他们不能随便地画一个大圆圈或是弧线。澳洲人画的蛇和鸸鹋颈部，都是有硬角的。我们或者可以说，一种人种(1)的装饰中如果有弧线出现，则其艺术必已高出于野蛮人。野蛮人的情形就是这样的；但是弧线的应用总表示是一种比纯粹几何形之应用的民族文化较高的现象。”社会学的原则就是这样发见的。

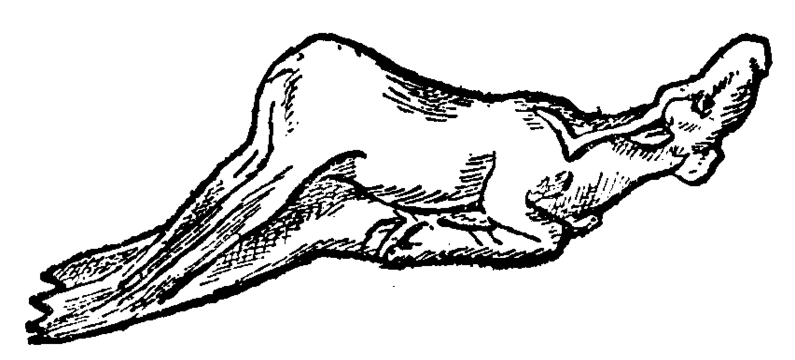
26. 参阅本书第四图 a 的那个纺缍形盾牌。上面几何形花纹的底子是镂刻的，那几道长弧线是红土涂画的，至少博物馆所藏的一个类似的盾牌是这样的。柏林国立博物馆所藏的那架昆斯兰德大盾牌也是涂画的，所以长弧线很多（第四图 b。）所有本书转载的几何形花样全是镂刻的。

第七章　造型艺术

史前时代的古物，很少有象从多陀纳(Dordogne)洞穴中发掘出来的那些驯鹿期的雕刻那样引人注意。在那些人类和动物的遗骸以及石制和骨制的用具中，我们曾经发见过许多鹿角的碎片，上面有雕刻的花纹。那些雕刻大概都是临摹动物的，因为很清晰又很正确，使人立刻能够作动物学上的鉴定。何者是野马、驯鹿、山羊、野牛，不会弄错的。其中尤以一把鹿角短刀为最有特色，刀柄上刻了一匹正在跳跃的驯鹿图形，手工之精美，就是现代艺术家也不过如此。我们已经说过，雕刻的材料是驯鹿的角；而照专家的判断，鹿角是只有在新鲜的时候才能雕刻的，所以我们断定那位无名的艺术家是与法国南部的那些驯鹿同时代，换言之，就是那幅图形是属于最远的古代的。自从部歇尔德柏尔德(Boucher de Pertheo)的这个发见以后，我们对于人类种族的年代的观念，已经有了显著的增进；但是没有人曾预期太古时候的人就有这样的艺术成绩。这种艺术工作和太古时代的文明太不相配了，自然就有人故意把这种不方便的发掘物斥为赝品。[1]但是说赝品是必须有证明的，而发掘时的情形却没有可以使人怀疑的地方。[2]如果不是有些旅行家在现代的野蛮人中，也看到有同样的艺术活动，则此驯鹿时代的艺术工作，恐怕也将和其他未获解决的史前时代的问题一样搁置在一边了。最原始的民族却有如此卓拔的才能来创造逼真自然的写

实作品，实在是奇怪的。

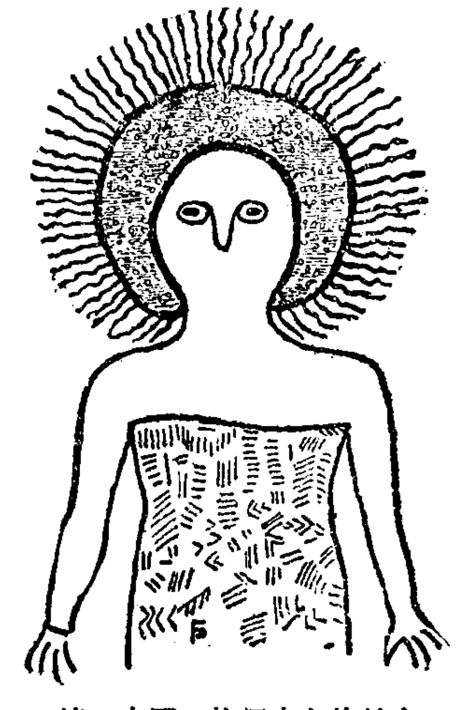
让我们把各方面的事情来考虑一下罢。我们仍旧从澳洲人说起。当人种学和文化史把澳洲人还当作半人、半兽的时候，就连最微小的艺术力量，都把他们说成不能具有。在一八七一年，韦克(Wake)氏还在伦敦的人类学会上重申俄尔德非尔德(Oldfield)的断言，以为“澳洲人没有把人像和动物形象区别开来的力量，除非把头脑等部分画得特别巨大，他们才会认识。”——这意见也无人驳斥。[3] 但是有些极有趣的澳洲雕刻，在三十年前就已精美地临摹描写出来了。在一八三〇年代的末尾，格累(George Grey)氏就已经在澳洲北部上格楞内尔格(Upper Glenelg)地方发见了几个岩洞，洞壁上有图画。第一个岩洞的倾斜的盖顶石上，有一个白色的



第十九图 鹿角制造的刀柄。(见塑像)

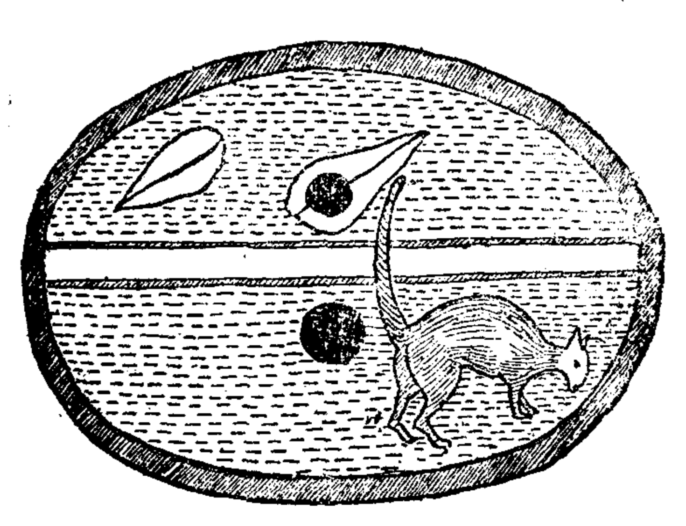
半身人像，背景是黑色的。头颅上围绕了一圈放射线，作鲜红色，恐怕是代表头饰的。[4] 面孔朝外，眼睛和鼻子都画得很平正，可怪的是没有嘴，但这是和所有的其他图形一样的地方。[5] 脸白色，眼珠黑色，镶红色和黄色的边。臂下垂，用简笔表示手指。身体上的短线条或许是代表澳洲很流行的那种劃痕，或许是皮革的衣裳。左壁上面有四个人头，色彩鲜明。格累氏说：“从面部的温和来说，我以为他们是女人，他们好象是画成注视上述那个主要的人像；各人

的头上都饰以深蓝色，有一个还在脖子上围了带子。较下两个人像穿了一种衣裳，有一个还在腰上缚了一根腰带。四张脸的表情完全不同；虽则他们全没有嘴，可是有两个照我看来却很好看。全幅图画的底子都是白色的。”[6] 在岩洞的顶上，有一个金黄色的椭圆形，底子上横列着红色的断续线，中间用一条镶蓝边的白带子切断。椭圆内有一红色的袋鼠，四周有几个类似枪头的图形。这幅图的旁边，立着一个红色的人像，肩上背了一个红色的袋鼠。另外还有许多人物和动物的图形却画得很拙劣。



第二十图　格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画。（依格累）

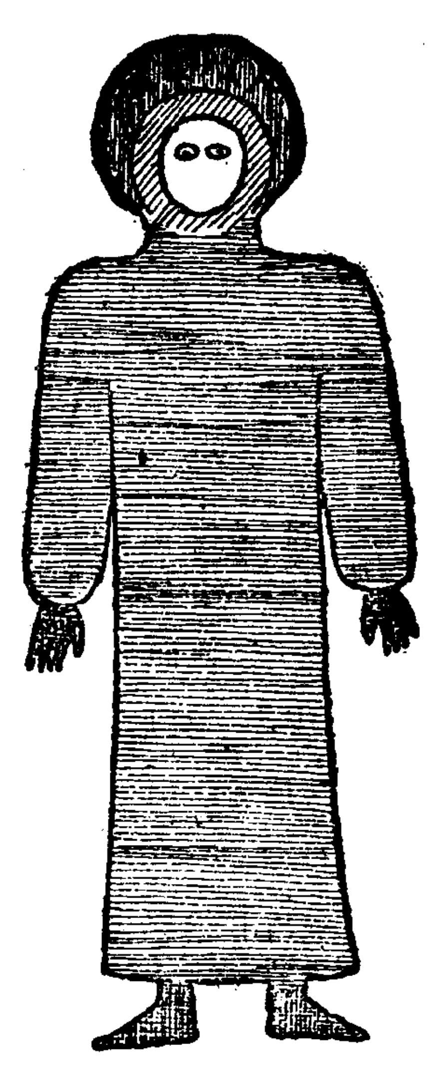
第二岩洞的前面，在沙岩的上面刻了一个侧面的人头。“那人头高二英尺，最宽处有十六英寸；由两边渐向中部凹进，深至一英寸半；耳朵刻得非常恶劣；但就全体说，总算不错，比野蛮民族一般的技巧要超卓得多。”[7]



第二十一图　格楞内尔格地方澳洲人的岩洞壁画。（依格累）

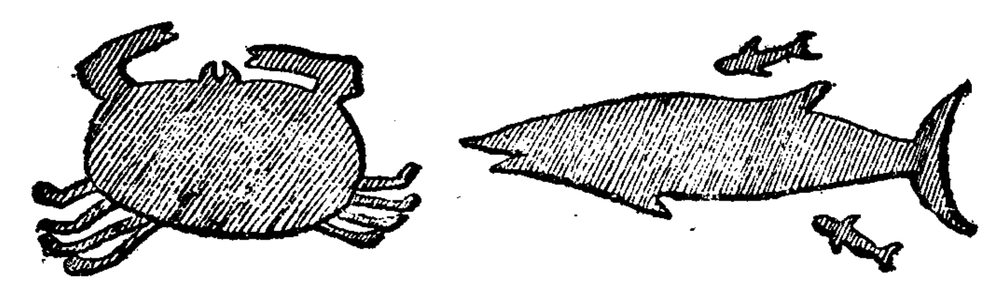
第三个岩洞中的发现，却更惊人了。“那里面的主要图形是十英尺零六英寸高的人像，

从下颌以下穿红色的衣裳，长掩手踝及足踝，只露出雕刻得很坏的手和脚。头颅上面围绕了一圈红、黄、白三色的圈子。脸部只有两只眼睛。头上的外圈画了一批红色的线划，很工整好象是有专门的用意的。但是我们不能够决定那是一种字形或是一种装潢。格雷氏确信这些格楞内尔格岩洞中的图画和雕刻都是土人的手迹。然而这种见解还需要加以证明，因为对它还有许多争辩。有些人以为这些是飘泊的欧洲人或来此经商的马来人画的，因为澳洲这样粗鲁的蛮族，决不容易有这样的艺术成就。这种能力的问题其实是用不到怀疑的，因我们发见过在艺术价值上更超越这些图画的澳洲人的作品。”再者，格累氏所发见的那些图形，其特征都和其他澳洲人的艺术工作一样。我们要知道，岩石上的绘画和雕刻，在澳洲北部是并不稀罕的。那位对于这些格楞内尔格图画有点怀疑的该尔兰德也说：“那些颜色并不算得希奇，所有的新荷兰人都知道利用；黑色是烟煤；画白色和黄色的是陶土，有的陶土加以燃烧就变红色。”[8]那些造型的题材，都是土人的日常经验；除掉一个例外，那就是岩洞中人的像所穿的一件长袍，据我们所知却非澳洲人所有的。人像的脚上所穿的，也好象和澳洲



第二十二图　格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画。（依格累）

人日常所用的不同。该尔兰德氏还以为"那些头顶上的字形，照格累氏的录画，是布几 (Bugi) 或马加萨 (Macassar) 字母拼成的，"[9] 但是就算证明了那人像是个马来人，也不能就说作者不是一个澳洲人。只有在技术方法上能够解决这问题。我们看了格累氏所抄的图以后，觉得和他们其他的绘画在本质形态上并无大异之处，所以一定是澳洲人所画的假定那头巾上的花样是马加萨文字，那么或许这土人曾和布里斯(Buris)人有过来往。[10] 这样我就可以知道格累氏说格楞内尔格地方的图画是出于真正澳洲人之手的这句话是正确的。我们已经说过，那些造像并不是独一无二的。岩石上的图像在北部是很普通的。斯托克斯 (Stokes) 在属于福累斯替尔(Forestier)群岛的特卜(Depuch)岛上，发见整批的图画，或者正确一点地说：是平滑的石壁上刻有许多浮雕。"在图像的轮廓之内，岩石的红色外层已经剥落了，所以整个的形象就成了青石色。许多作品在技巧上是很成熟的，一眼望去就可以认识题材。"[11] 斯托克斯所发表的图，和这判断完全符合。那些浮雕多半是动物：有梢工鱼伴着鲨鱼、狗、甲虫、螃蟹、袋鼠等。虽都是简单的剪影式浮雕，但是非常明白易认。人像也是有的，但是斯托克斯所临下来的持矛执盾的战士，和一个跳舞者的图形，在技巧上却远不及那些动物。"那些图形的数目非常多，土人们一定曾在这天真的娱乐上消



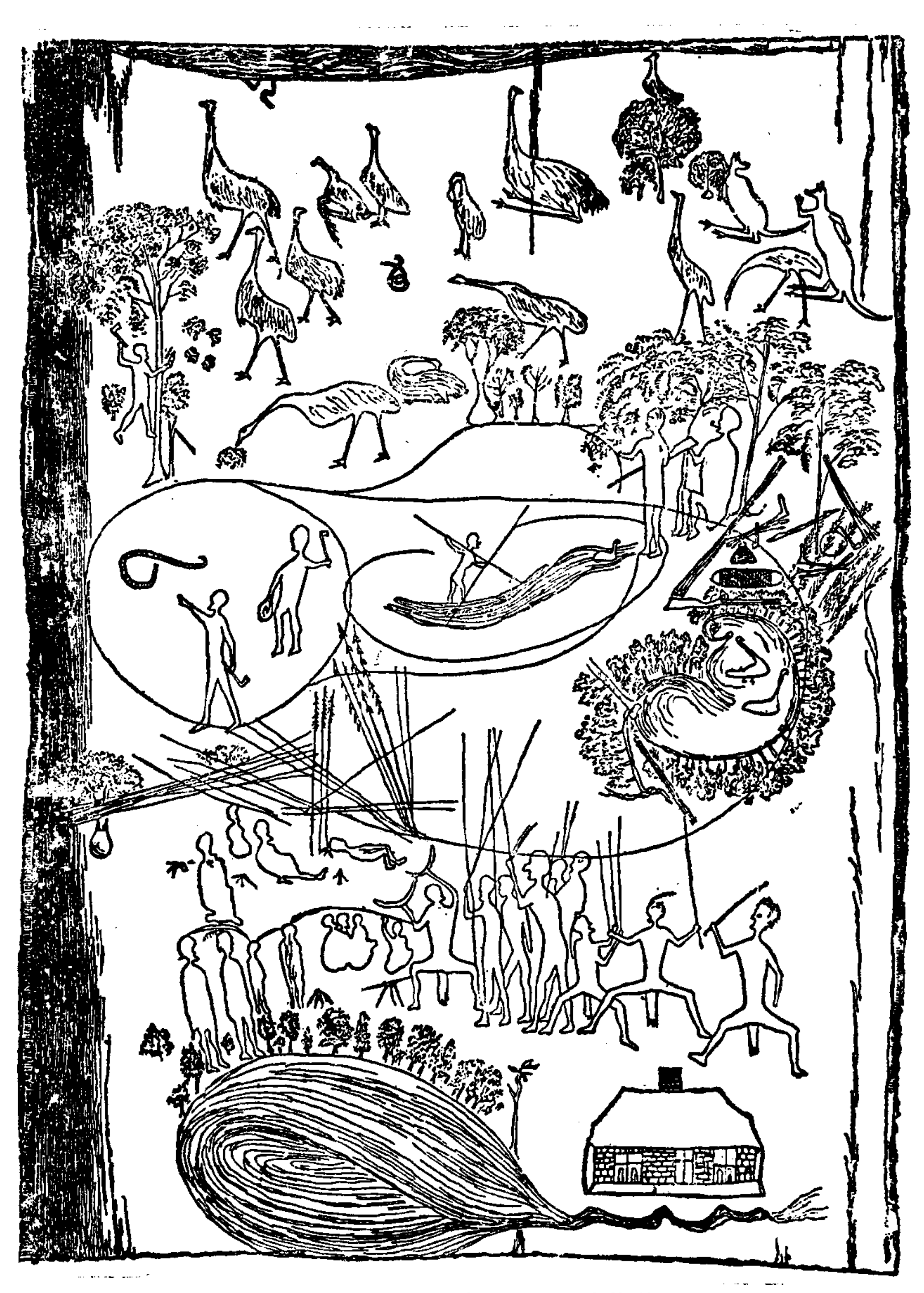
第二十三图　特卜岛上澳洲人的岩壁雕刻。(依斯托克斯)

耗了不少的时日。当我注视着这些人物、动物、鸟类、武器、用具，以及各种蛮族风光的图形时，心中不由的想起那引诱这些蛮族每逢一定时节，到这绝海之中的孤岛上来观瞻并继续其父老的艺术工作的心理倾向来。他们对于工作的坚忍、辛劳和热忱，决不下于拉斐尔(Raphael)和米开朗琪罗(Michaelangelo)在罗马教堂和皇宫里所画的壁画，而且他们受到族人的称扬赞许的快乐，恐怕也和那两位意大利名画家从教皇、诸侯和全世界所受到的差不多。”[12]

“在卡鼓塔利亚(Carpentaria)海湾的沙斯姆(Chasm)岛上，白色的岩壁上有许多红色和黑色的图画——袋鼠、乌龟、一只手、又是一只袋鼠，后面跟了三十二个人，其中的第三人比他人大二倍、佩剑。”[13] 在东北海岸克拉克(Clack’s)岛的一块岩石上，用红土涂了底子，再在上边用白垩画了许多完善的鲨鱼、乌龟、海参、星鱼、棍棒、独木艇、袋鼠、犬之类，图像在一百五十以上。”[14] 在约克海角(Cape York)的一个半岛上，泰罗(Norman Taylor)找到了一处平滑的石壁，上面有许多的图画，用红土画边缘，白土填心。一个同样的图像是一个人像，上面加以黄点。海滨的石板上，刻了几个很好的乌龟，使泰罗联想到悉德尼(Sydney)附近的蓬提(Bondi)地方岩石上所刻的人物、鲨鱼和鱼类的情形。[15] 这里提到的悉德尼地方的岩石刻图，或者是和安伽斯(Angas)考查描写过的查克松海港(Port Jackson)附近的雕刻一样的。安伽斯说：“我们把各处的扁平岩石加以考察以后，我们找到了不少这类古怪的图形，使我们确信它们是出于土人之手的；然而不能确定它们的时代。我们根据那将近磨灭的情形（虽然线条在坚硬岩石上刻入一英寸之深，）又根据有些图形已经年深积土，灌木丛生，所以我们可以看出那些都

是很古的作品。才开头我们自然不能相信那些雕刻是蛮族的手迹，我们假定那最先发见的袋鼠图形是欧洲人画的；但是经我们继续调查竟发见在最辽远而人迹少到的海岸岩石上也有同样的雕刻，而且画的又都是袋鼠、鼬鼠、鲨鱼、盾牌、掷矛以及那最多的"科罗薄利"舞态的人像，这就足以证明完全是本地风光。我们除掉承认是土人的作品外，不能再作其他的结论。如果这样辛劳久长的工作是由欧洲人作的，一定要画上一些船、马和戴帽子的人像上去的。大约在一八〇三年的时候，一位老学者在描写新南韦尔斯的土人道时写："他们对于雕刻很感兴趣；他们的用具上大多用贝壳的碎片刻上粗陋的镂刻，在岩石上可以看见各种各样的图形，如鱼、鸟、剑、兽等等，而且都还刻得不错……有些鱼的图形长达二十五英尺，图上的盾牌，和现在斯提文(Stephen)海港的土人所携带的完全相同。我们在兰恩(Lane)湾，阿肯(Aiken)港和派柏(Piper)港，都有同样的发见。我旅行到派柏港的时候，心想这种悬岩上的雕刻，在本殖民地的园圃的扁平石块上也许可以找到，果然在一番细觅后，找到了许多，也不甚败坏。"[16] 菲利普(Philipp)看见在植物学海湾(Botany Bay)和查克松海港，到处都有动物(诸如鱼、鸟及大蜥蜴)、盾牌、武器、人物等类的图形刻在岩石上，笔划虽则粗劣，但都很清晰完美。山顶岩壁上所刻的一个跳舞人像，尤为出奇。[17]

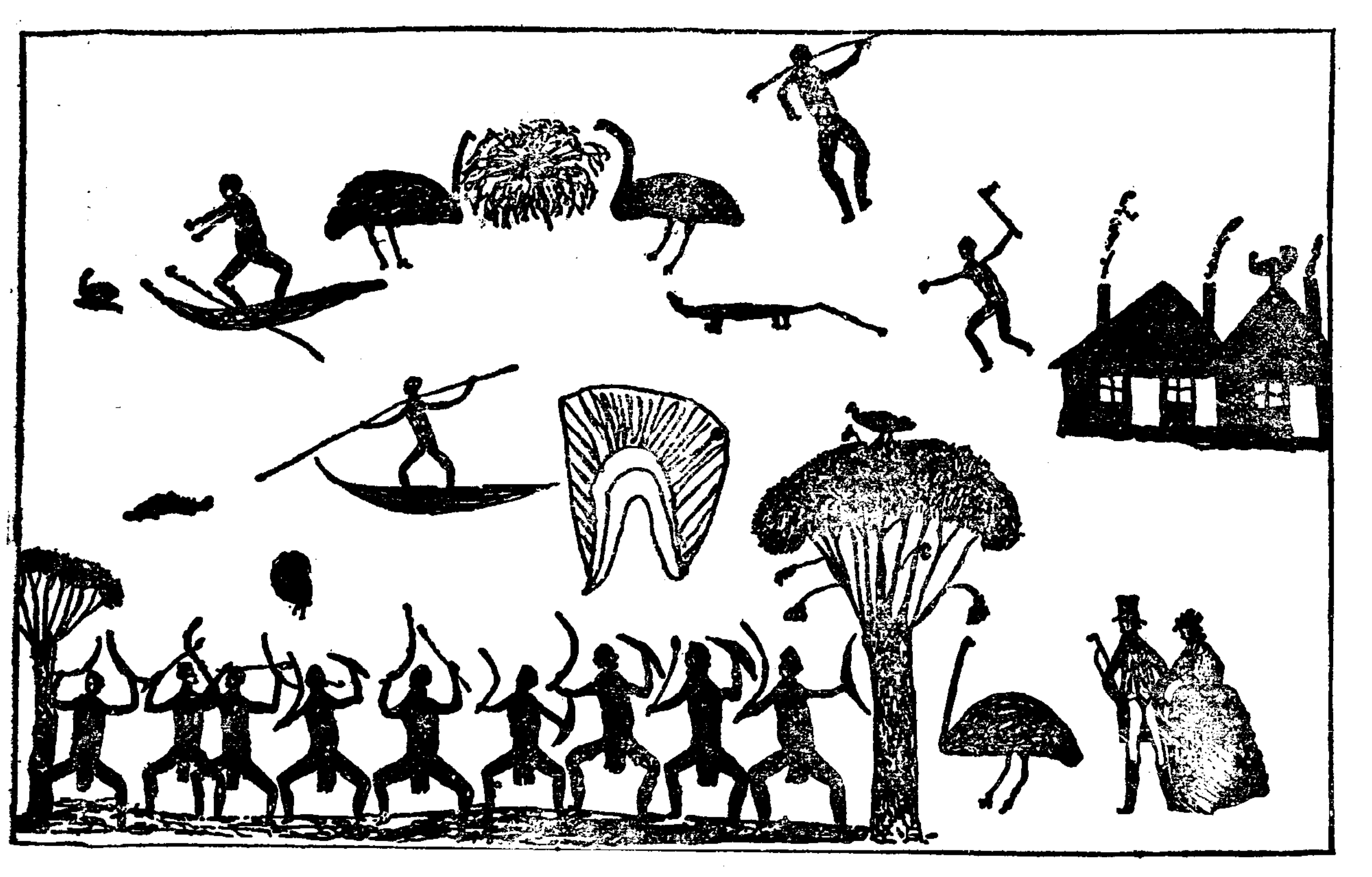
以上所述，已足以说明澳洲岩面浅刻的分布和性质了。这一类的工作固然可以和欧洲的壁画和浅刻相提并论，就是我们的油画也有和澳洲土人在煤烟熏黑的树皮上画的图画相同之点存在。无疑地，这种用锐石、兽牙或手指甲刮成的速写画，是澳洲人在造型艺术上最高的成功，可惜没有更大批的搜集和出版。岩面的绘



图版一　澳洲人的树皮图画。（依安特列）

画和雕刻都只作一个单独的形象，而树皮画却将一群有关系的人物和动物和那四周的景色都描画出来。斯迈斯曾发表了这种极有特性的作品。描这画的树皮，原本是提累尔(Tyrrell)湖旁小屋的一部分屋顶；房主人并非不熟悉白人的习惯，“但没有受过白人的教导。”那些图形是用手指甲画在烟煤熏黑的树皮上的。图的下端，先出现一个池子，池周环着小树。右侧有西洋式石屋一座。房子上端有一群土人在跳“科罗薄利”舞：唱歌打拍的女人坐在左面；旁边有几个看望的人。更上面是用线隔开的几堆人群。在左边的圆圈里，有两个人执斧向着一条蛇。正中是一个土人坐在独木艇里追赶一只水鸟。右边有一个丛林环绕的小池，两只鸟正在游水。在小池的那一面有一带树林，林下有一拿枪的土人，身边蹲着另外一个吸烟斗的人。这两人的旁边放了许多武器和用具。他们的上端有一片平地一直伸展到全图的顶端，平地上点缀着一些零散的树木和各种动物。那些树木和动物都画得非常好。左边的大桉树上，正有一个土人持着斧子在攀爬；一只袋鼠蹲踞着，还有只鸸鹋、一只火鸡和一条昂头的蛇；一切都描绘得很准确。全图边沿的波浪线，恐怕是代表一道河流。图的整个结构虽嫌粗拙，然而每一笔画都使人不料提累尔湖畔竟有这样的艺术才能。

跟这幅树皮画一样值得赞许的，是麦累河上游（Upper Murray）一个土人用铅笔和钢笔混画成功的一幅速写画，斯迈斯已把它翻印在他的书第二卷中。我们不能因为土人的笔是欧洲人给他的就断定他受过欧洲人的训练。他简直是个“未受教化的土著少年。”他画这速写画得很快，没有模特儿，而且全是他自己的意思。第一张的上部，是一种战事舞蹈。舞蹈者各人挥舞着枪棍和盾牌，



图版二　澳洲人的笔头图画。(依安特列)

恰合跳跃时的姿势。再往下是一群跳“科罗薄利”舞的人，左边的舞蹈男人用一束树叶做装饰；右边上角是一堆精神活跃的妇女乐队，头上笼罩一棵树木，树顶歇着一只鸟。全图的下半幅是两幅打猎的情景。一个土人坐在独木艇里用矛在向一条鱼瞄准。有三个猎人藏身在草丛里在窥测四只鸸鹋。这三个猎人的图画，我们应该加以特别的注意；因为在澳洲人的艺术中，这还是唯一有配景的作品。第二幅图的主要图像也是“科罗薄利”舞，旁边有一对欧洲人在观看。上端是田地和两所房屋，屋顶有尖端和烟囱。另外是几处猎景：一个擎斧头的土人在追赶一只鬣蜥；另一人坐在独木艇里用矛戳一条鱼；另一人也在独木艇里捉拿一只乌龟；第四人用掷枪威吓一对鸸鹋。那些图形大多数是侧面画法，另用黑线描一个轮廓，然而却非常有表情而且很生动。斯迈斯的书中还有一个一样生动的速写图，但是笔画之间却较工整。图中的一群农夫，很足证明作者的观察才能是很高的，而且照斯迈斯所说：还具有很强烈的幽默意味。作者是一个青年土著。[18] 有时候，也有图形用贝壳或兽牙雕刻在木条上，和那些盾牌与棍子上的装潢一样。斯迈斯的书中也有一个很好的例：一个雅拉(Yarra)部落的土人替亡友作的墓标。上面的图形质朴明晰地刻在木板上，尤其是那些动物更不亚于前述的图画。“那位原作者现在已经死了，所以不能来解释这幅图画。他的同族人也不知道每个图形的意义，但是他们以为顶上的五个人是死者的友人，来深询致死的原因的；那些动物的形象



第二十四图　澳洲人的绘画。
(依布拉夫·斯迈斯)

表示死者不是因为没有食物饿死的；下端的古怪图形是"摩路拍斯"(Mooroops)就是鬼怪，用了魔力致人死命的。"[19] 在已经绝灭的塔斯美尼亚人的小屋中，也发见有同样的图画。据考尔德(Calder)说："在西山岭上，发见了一些小屋，用粗拙的木炭画做装饰。第一张画了一个很不自然的袋鼠，前腿竟比后腿长一倍。第二张是火鸡。第三张是一只模糊不明的走兽，随便可以指作是狗、是马或者是鳄鱼的。但是一幅战争图却很杰出——土人械斗，有的正在搏斗，有的已倒翻在地下。"[20]



第二十五图　澳洲人用树皮做的基标。(依布拉夫·斯迈斯)

让我们从这些单独的速写图中，来推断出澳洲绘图艺术的一般的特征罢。澳洲人的图画，大多数是素描，只有一小小部分是多色画。澳洲人在绘画上所用的颜色，还是和他们在装潢艺术上用的一样，是红、白、黄三种矿质的颜料。黑色是木炭做的，蓝色的来源没有人知道。这些颜料都用脂油来调用，再用不溶化的树脂涂在上面，格楞内尔格岩洞内就是这样的。[21]在那些图画中，没有人发见过阴影的形迹。

那些图画，有的是雕刻在石头或木头上的，有的是用单色画在涂过或没有涂过底子的岩壁上面。那些艺术家都千篇一律地喜欢只替图形画一个轮廓，然后再把心子填满。侧面图很常见，可是并

不绝对。只有一批是真具有背景的，然而恐怕也是偶然之笔。我们可以断定，不论是线条的和空气的背景，在一般的澳洲造型艺术中都是没有的。和古代埃及人一样，澳洲人把东西都是放在前后上下的实在地位的。澳洲人的绘画的主题，有一部分是和旁的没有关系的单独图形，有一部分是互相连接的，图形很丰多。这些单独的和成套的图形，除去少数的例外，都属于土人日常的生活范围。我们要郑重的说，一般人所说的野蛮人的"无羁的幻想，"从来没有在澳洲人的图画中发见过。与其说他们幻想太多，倒不如说太少。这些图画中的形式，和实物可算维妙维肖；这些艺术家们竭力想把实物的形式和动作用最肖妙的方法重现在画上；而且他们用粗拙工具所奏的成效，就是文明欧洲人用了不少的设备所得的，也尤有所不及。

这些绘画的天才不只是几个澳洲人所具有。而好像是那些土著们一般所共有。昌西说："许多的青年都善于描画事物。麦累地方，他们的庐舍是用树皮遮盖的，青年人往往喜欢在树皮的内面刻划或用木炭绘画许多的形体景色，以为娱乐。许多青年都是绘画的天才，速写起来非常之迅速。"[22] 勒苏埃夫（Albert Le Souëff）也以为"那些土人普遍都具有雕刻和绘画的非常才能。"[23] 我们把上述那些例子来看一下，就可以看出这种才力是有显然的大差别的。就是在澳洲，他们的画家之间，也有个高低优劣之分；但是就整体上看，澳洲人绘画天才的秉赋却比较欧洲人还要普遍些。

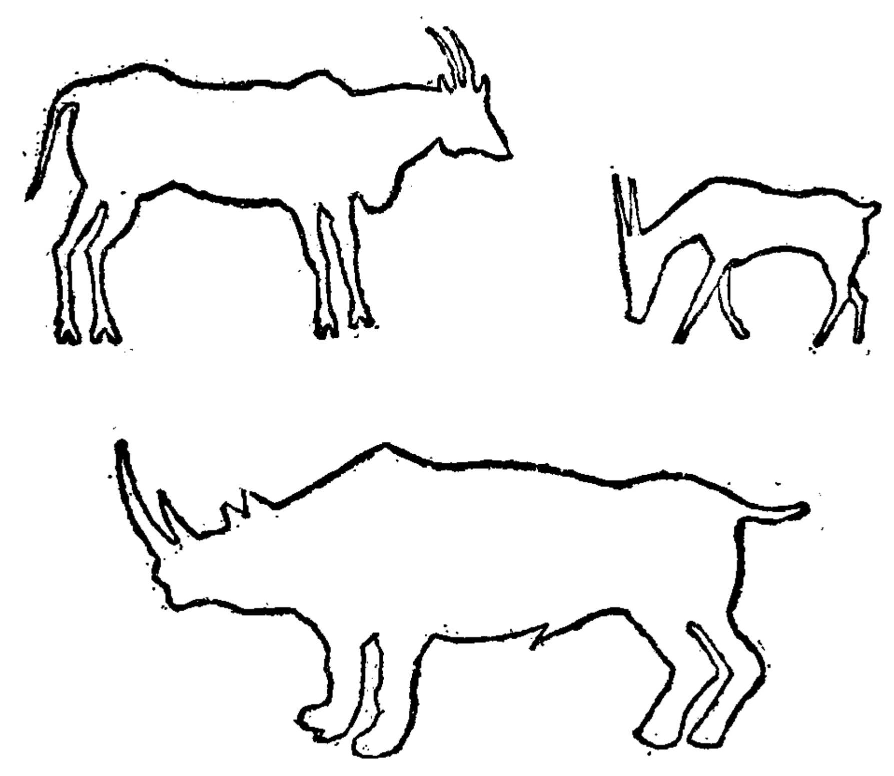
和澳洲人一样，那称为"半禽兽"的布须曼人所具有的绘画艺术的知识和才能，也被一般的批评所否认了。而且也和澳洲人一样，这些"半禽兽"的布须曼人并不符合这种否认，却具有观察和写

实的天才，有时竟有为那种到处去发见和猿猴类似的蛮族的人类学者的尖锐目光所不及的。

布须曼人的岩石雕刻和绘画，在南非洲非常之多，有心研究的旅行者决不致于忽视过去。夫利什(Fritsch)在好望城(Hopetown)附近山上的平滑石头上，发见了"几万的动物图形往往每一块石头上就有二十或二十以上的图形。"[24] 据他说："这类图形的分布面积很广大，从好望角起通过全区，并且横过俄朗治(Orange)河。哈钦松(Mark Hutchinson)发见在德拉青堡(Drachenberg)布须曼人所住过的岩洞中，墙壁全有这种图画；休布纳(Hübner)在特朗斯发尔(Transvaal)的"Gestoppte Fontein"看见在松软的泥板石上，有二、三百个雕刻图形。[25]

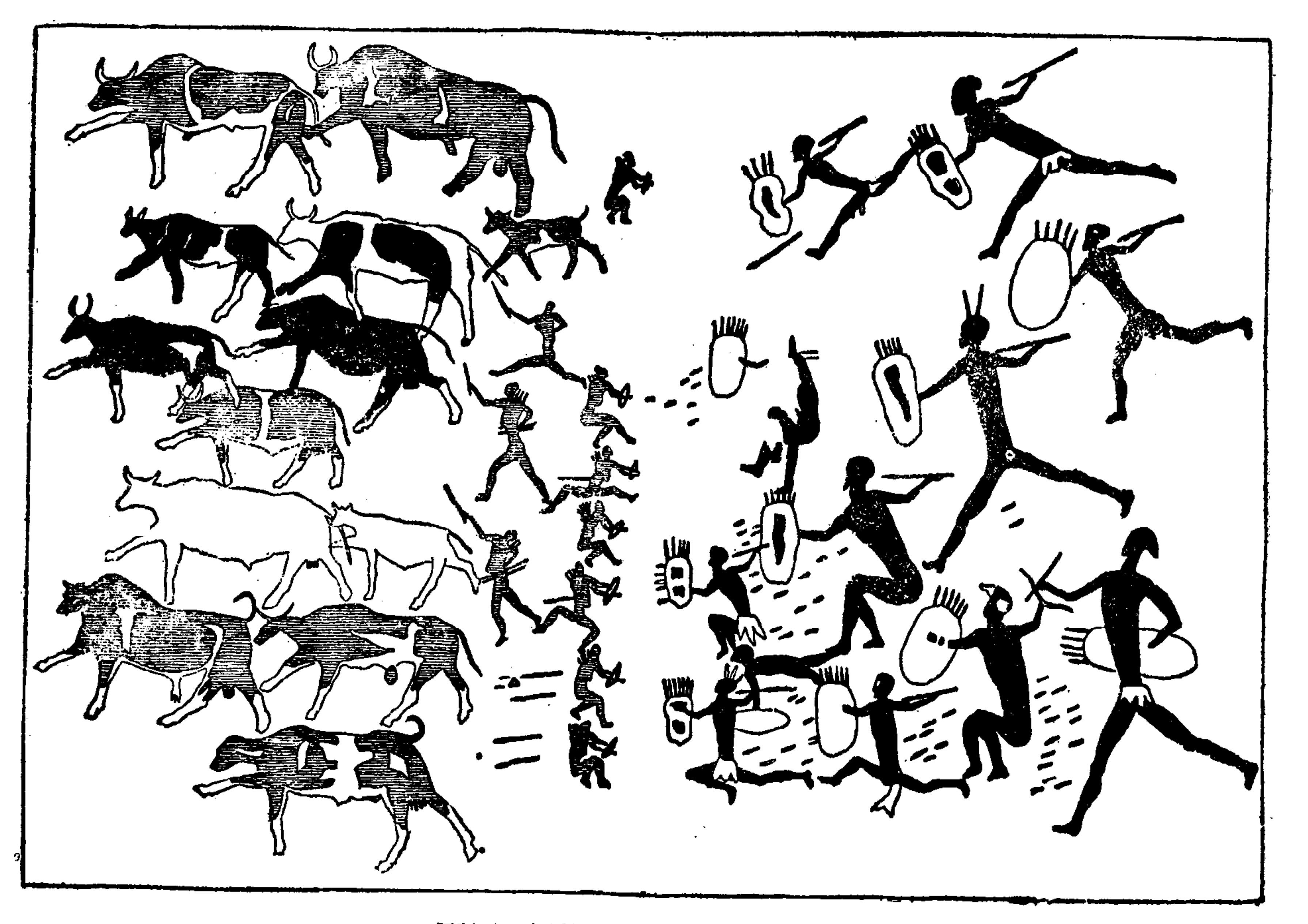
这种南非洲人的图画，其技术的风格完全和我们得自澳洲人的相同。有些图形，是拿坚硬石头在灰黑的岩石上刻划出白线而成的，有些图形，是用颜色涂在淡色岩石上的。他们的颜料，和澳洲人受一样的限制，只有鲜红、棕色、黄色和黑色，间也有绿色。颜料用脂油或血汁来掺拌，再用羽毛来涂抹。[26] 布须曼人所画的题材，也和澳洲人的一样，全是他们日常的境遇。夫利什说："那些艺术家们有时随任他们自己的幻想。"但是他所举出的那个唯一的例子，并不见得能增强那种艺术幻想论的说法。他说："开泡尔脱(Keypoort)的一块岩石上，有一个裸体的人像，腰部有红色的曲折线，手上拿了像一把摺着的伞似的东西，实在难以了解。"[27] 布须曼人所画的，往往就是他们所看见而感到直接兴趣的东西——如动物和人。象他们这样的一种专门狩猎的民族对于植物的忽视，乃是必然的事。虽然没有植物，而对南非的高等动物却画得非常高

明——有象、犀牛、长颈鹿、以兰羊、水牛、羚羊、鸵鸟、土狼、猿，而且还有狗、牛、马、等家畜。在各种绘画中，南非洲的人物图形也颇



第二十六图　布须曼人的岩壁图画。（依夫利什）

精确：例如拿弓的小布须曼人，提着长枪的大卡斐人，带着宽边子帽拿着火枪的部尔人（Boer）。这些图形大多数彼此都各不发生关系；但在特殊情形之下，布须曼人也常作大幅的复杂的图画，颇与澳洲人相似。这类绘画中最显著而易引起我们注意的，是布须曼人与卡斐人的作战图。这是安特列从巴黎福音传道会的报告书中转抄下来的。原画发现于距赫蒙（Hermon）教会两公里的岩洞中。图中画着一大批布须曼人偷了一群牛，正被偷失的卡斐人所追逐的情景。这些强盗有的忙着驱赶牛群，而大多数却拿着弓弩转回头来抵御后方那些拿着枪矛和盾牌正在狂追的敌人。安特列说：“最奇怪的，是在这图中小布须曼人与大卡斐人的身体高低相差很



图版三　布须曼人的岩洞图画。（依安特列）

多，这或者是作者为表示弱小布须曼人有勇气竟敢反抗强大的卡斐人之意。”[28] 布须曼人的绘画作品，和前述的澳洲人的原始绘画一样的精美；对自然界的形式及运动，都有锐敏的理解和精确的描写。据部特纳(Büttner)说：“有几种的形状刻得非常的清晰，就是经过多年风雨剥蚀所余的断简残片，我们也能无疑地鉴别图中命意。”[29] 在战斗图中最引人注目的，是人像和物像的异常逼真而活跃，这种精确写生，在今日只有用照快像法才可作出。从另一方面说，这种绘画也和澳洲人的艺术一样，都没有配景。但间或也有例外的，至少在布须曼人中的高明画家，也有不少人懂得配景法的基本原理。部特纳说：“在图中距离较远的图形，就画得比较小些，这是极可注意的。”接着他又记述一幅狩猎羚羊图，说：“在图中可以明白看出狩猎人排列成一大圆圈，从各方面一齐追击。上述配景法远近比例也可以从图中看出，凡距离较远的狩猎人及羚羊，那图形就较为缩小。”[30] 哈钦松也一样说：“配景和比例尺都应用得准确。对于一只牛或一只以兰羊的背形都很认真，简直可以作为教育用的粉本或拟作。”

上述的澳洲人和布须曼人绘画艺术的特征，也完全可以应用于北极的各种狩猎民族中。居住在美洲和亚洲的北极地带的各种民族，如朱克察人、亚留特人和埃斯基摩等族，都极喜欢绘画；各地的人种风物，博物馆中也常有他们的艺术作品陈列。那些图画的篇幅都不很大。像澳洲和南非洲的纪念碑式的岩石绘画，在北极各处都没有见过。北极的艺术家常将各种图形刻在海象牙上面，或是用红土和木炭掺上油脂，画在一块海象皮上面。[32] 但从另一方面说，北极人的造型艺术，也都有写实的特征，是和布须曼及澳洲

人的绘画相同的。

北极人也特别喜欢摹拟在他们日常生活中所见的形象和境地。在埃斯基摩人的海象牙的雕刻上，我们可以看见有圆形的小雪屋和皮制的夏季帐棚；有猎人用叉子指着的熊和海象；还有坐在皮船上驶向陆地和坐在犬橇上向前进行的人物。在朱克察人的绘画中，除去这些图形外，和他们日常生活最接近的驯鹿也极普通；亚留特人在他们古怪的帽子的眉庇上，也画着皮船的船夫正在捉鲸鱼和鱼类的形象。完全想象的创作是非常稀少。希尔德布朗德(Hildebrand)所抄引得许多朱克察人的绘画中，只有一种是现实世界所没有的东西：那是一个在月亮里的人，穿着朱克察式的衣服，有一个大脑袋放在一个不完整的圆圈当中。[33] 和这个一样的超现实的人像，在埃斯基摩人的有趣的图画中，也曾有过；菩阿斯曾经把这个图附在他所译的“堪茄寇(Qandjagdjug)的传说”后面。[34] 不过在这图中，月亮里的人和普通的埃斯基摩人没有什么分别。北极人素描的式样在本质上都和前述两种民族相仿，没有多少区别。在所有绘图中，也和澳洲人一样缺乏配景观察的能力。但是单个图形却显然在配景上有些进步。[35] 其他方面，优美之点



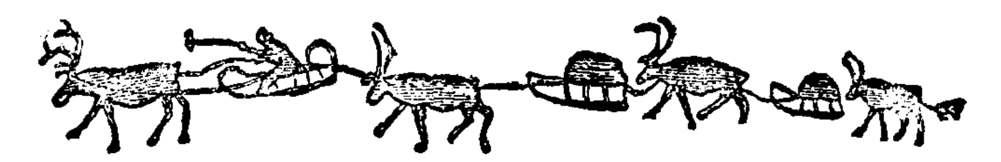
第二十七图　一个埃斯基摩人在一片海象牙上的雕刻。

完全相同。北极人所画的各种单个图形和复杂图形在形式和动作上都极逼肖自然，和澳洲人与布须曼人的绘画一样的足以令人惊叹。

北极人在绘画上虽没有大发展，但他们在造型艺术上却能另

向一方面发展，为其他狩猎民族所不能及。澳洲人和布须曼人都不懂雕刻，但北极人却是熟练的雕刻家；实在的，我们从他们骨头雕刻上看来，确实是原始造型艺术中的成功作品。

这些小形体的雕刻是人形或动物形。人体形象较为粗劣，虽则还能把特性充分表现出来，可是确“比动物形象刻得坏些。”[36] 后者确实是惊人的作品：各种的鲸鱼、海象、海狗、熊、狗、狐、鱼和鸟——总之，凡是在北极人生活中所见到的动物，他们都能敏锐的理解且能精确的描刻出来，简直可以作为动物学家的研究材料。我们上面曾经说过，在现代其他各种狩猎民族中，尚无此种作品发

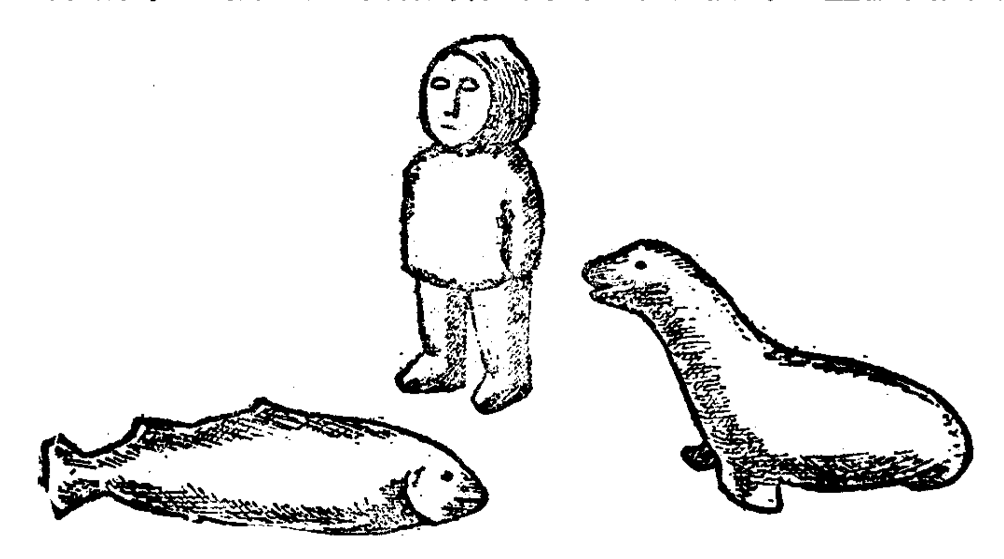


第二十八图　朱克察人的图画。（依希尔德布朗德）

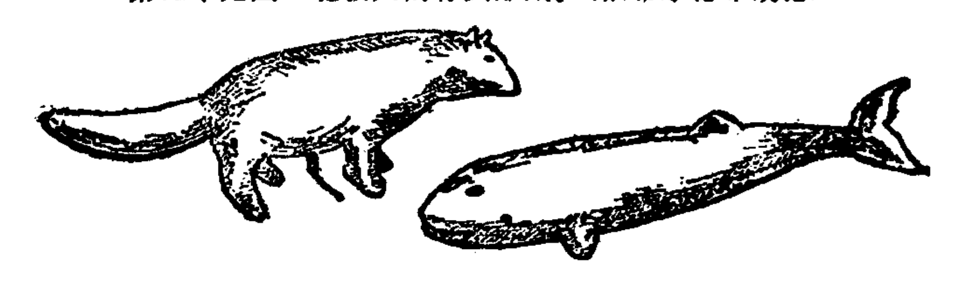
现。假如我们要看到和上述有同等价值的原始雕刻，我们必须回溯到驯鹿时代。[37] 最后，我们要说到埃斯基摩人奇异的假面具，虽然那很难算作是他们的原始作品。和上述的骨材雕刻物的情形相反，这假面具并非一般埃斯基摩人都有的，北极人有时也很少；它们的分布在现时仅限于居住在阿拉斯加半岛一带的民族。因此他们带的这种假面具和他们特有的舞蹈，恐怕并非埃斯基摩人本来的所有物，而是从居住在西北海岸的印第安人那里学习得来的。印第安人对于这种假面具应用很广而且是自己独创的。[38] 但是这种假面具对于埃斯基摩人绘画才能的增进，也不无帮助。我们只要看一眼假面具以后，立刻就可以分别出假面具和在骨头上真正原始的图形的不同之点。后者和澳洲人及布须曼人的原始作品一

样，完全是写实的性质，但在假面具上却大部分都是绝对幻想的作品；最明显的，是这种幻想的作品，尤以与西北印第安人为邻的南方部落为甚。[39] 当我们对于雅科布孙（Jacobsen）从柏林国立博物馆中所搜集的材料，和巴斯提安（Bastian）在他所著的“亚美利加西北岸”那一本书中的材料加以观察时，我们会感觉到我们是在看狂热病中作梦时所看见的滑稽画。但在那里面依然显示出原始造型艺术的自然基础。有些假面具上所描写的动物形象，至少也和在最好的骨头雕刻上的有同样的生动；有许多脸谱上所表现出的埃斯基摩人的特殊形态，几乎和活人一样神气。[40] 但是大多数的动物形象尤其是人物形象，却画得不近实际——都是些张着血口露着牙齿的狰狞面孔，有的在前额上有一条血红的破口，有的长着一只闪光吓人的眼睛，有的是一个獠牙的面孔从另外一个头的眼窝中伸出来。常常把动物和人形，很奇怪的凑合在一起。一个面具作出海鸭，另一个面具作出水獭，都是照着自然的样子描画的，但是从反面一看，又现出一幅魔鬼的面孔来。[41] 有一个魔鬼的头上生着六只手；又有一个头上生出两只翅膀。我们还可以看到疏克利喜阿斯（Zucretius）的原始混沌期的动物形象。有时在这些混合的假面具上，表现出一种整个的象征意义，例如在萨满教的（Shamanic）假面具中，有一种叫“阿满卦克”（aman guak）的，是用在“引诱鱼类，尤其是鲑鱼和海豹到河内来以便捕捉”的仪式中的。这种假面具的图形是要在人眼前表现萨满教的主要精神。假面具的面部涂以灰、白两色，两边生着两手，脸上还画上两根萨满教的咒棒，在中间还夹着一个海豹图。在面部左右两边的下面，有两个方孔，在方孔下有几个带孔的红色空圆球，这些是用以表示

许多河流的出口，象征鲑鱼将被萨满教的法力，驱逐入河。[42] 这种复杂的图形，显然不是原始的作品。如果我们对这些假面具略加

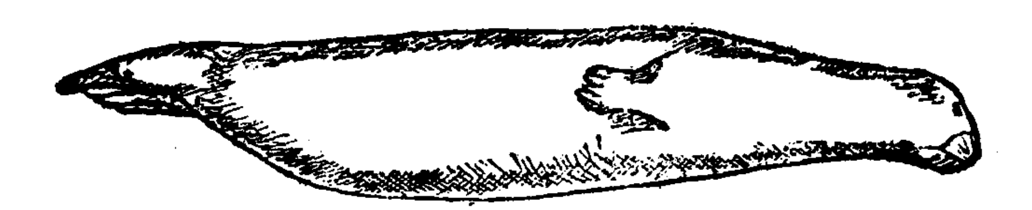


第二十九图 北极人的骨头雕刻。（依希尔德布朗德）



第三十图 亚留特人在骨头上的雕刻。（依希尔德布朗德）





第三十一图 埃斯基摩人的骨头雕刻。（依善阿斯）

考察，就会知道那些狩猎民族的艺术天才，在适当的环境之下将会如何的成功。现在差不多要完全灭绝的亚留特人的舞蹈面具，经过许多传教师的努力才搜集得来的那些，似乎也不象原始作品。我们只晓得这些假面具大部都是画的海产动物，并且可以盖到肩部。这些民族中常戴在坟墓中死者脸上的假面具，至少我们也得到了一部分，并且达尔(Dall)也曾采得许多残余的假面具。"这些假面具都是从一种型式制作出来，但在细致构造上互相都有些差别。平均高度约十四英寸，连弯曲部分在内宽约十英寸至十二英寸。所有假面具上都有一个宽厚但不扁平的鼻子，直而宽的眉毛；薄的嘴唇和大的嘴，在口中镶着许多木质的小牙齿。全都染着各样的颜色，大多数是黑、红两色；在木钉上捆着几束毛，用来代替胡须和前额上方的头发；在鼻孔和口部穿着窟窿；在面具后方角上，很不自然的高高的安置着两个宽扁的耳朵。在面额上刻着或画着各式各样曲线。这些假面具在雕刻技术上可算非常精巧，如果想到他们是用石制或骨制的器具来雕刻的，则更为难能可贵。"[43]

这种造型艺术的才能，在各种狩猎民族中很是普及。不过各种民族中，这种才能并不一致。至少有三种民族对于造型艺术完全是外行。在那些低劣的翡及安人和菩托库多人中，完全没有这种天才存在；曼恩对于这些民族知道得最详，他对于安达曼群岛的民族曾经这样说："在他们那野蛮的环境中，他们从没有努力描写过一件事物，很显然他们是没有绘画观念的。"

在我们要对于上述的原始造型作品加以说明之前，且先把各种作品的共同特性加以约说。原始的造型艺术在材料和形式上都是完全模仿自然的。除去少数的例外，都从自然的及人为的环境

中选择对象，同时用有限的工具把它描写得尽其自然。描写的材料是很贫乏的；对于配景法，就是在最好的作品中，也不完备。但是无论如何，在他们粗制的图形中可以得到对于生命的真实的成功，这往往是在许多高级民族的慎重推敲的造像中见不到的。原始造型艺术的主要特征，就是在这种对生命的真实和粗率合于一体。所以世人时常拿原始民族的图画和儿童的绘画相比拟，实在是很奇怪、很不正确的；因为在极幼稚儿童的胡乱涂雅中，绝没有一点像在狩猎民族绘画中所显然具有的敏锐观察能力。我们的儿童乱画在桌子上和墙壁上的艺术作品，象征者实多于写实者。儿童艺术和原始民族艺术的唯一相似之点，只有后者和前者一样的不知道配景法。儿童的绘画和野蛮人的绘画常常被人当作讽刺画；这种见解在两种情形下都算错误。当一个儿童或一个澳洲人在图画中将人体或衣服的一部分特别放大时，如果不是因为缺乏技巧而是故意的设计，则一定因为那是原作者特别注意之点。儿童和野蛮人在事实上对于讽刺也有很强的趋向；所以我们可以推测在原始造型作品中，也有发现讽刺画的可能。但是要具体的指出来，也不是容易的事。我们最好这样说，只有那些讽刺意义显明夸张地表示出来的原始作品，才能算是讽刺画。我们自己就根据这种原则，因此认为可认作讽刺的只有一种原始造像。

我们已经说过，人种学可以把那包围着法兰西驯鹿期雕刻作物的起源的黑暗，照以光明。但是这个问题并未解决，反而因为我们的进步，更加扩大起来。我们已经知道这些史前的造型艺术决不是一种单独的现象；在现时有些野蛮民族中，还有许多完全相似的作品产生。但是对于现时的澳洲人、布须曼人和北极居民的艺

术作品，我们依然有许多问题和对于驯鹿期的无名作家作品一样的不能解决。对于一种现象仅仅明了它的分布范围，所得很有限；要能够说明它的基本性质，才算有效。我们是否能够在这样低级文化的民族中，找到发生这样高明艺术的条件，这还是一个问题。原始民族的艺术作品常时有人记载，但是从来没有详细的说明；恐怕博学的天才反而忽略了眼前的说明了。就我们在各种狩猎民族的观察而言，除去材料之外，构成这些造型作品的条件是什么呢？根本需要的有两种性质：第一，对于原物的敏锐和获得正确印象的能力；第二，在造型工作中应用的运动器官和感觉器官的适宜发展。我们能否断定在这些原始民族中，都具有这两眼和两手——他们最好而不可离的武器没有改善而增加效率，那么早已随生存竞争而灭亡了。大自然已经把狩猎的生产指定给他们作为生存的主要资料。即使生在最丰富的狩猎区域，假如原始狩猎者对于许多野兽的性质和习惯没有精确了解的知识和观察能力，也仍旧会一无所获的。科林兹(Collins)说："澳洲人的眼力异常发达，他们的生存实际上全靠他们自己的眼力的敏锐。"[45]澳洲的猎人能整天地穿越丛林和草原追袋鼠脚迹，他们又能毫无错误地找到在桉树皮上鼬鼠爬过的爪痕，这些在一个欧洲人都不易看出；而且他们一看立刻就知道是新的痕迹或是旧的痕迹，那动物是向地上爬或向地下爬的情形。"澳洲人在感觉印象上的记忆力确实令人惊异。斯丢阿特(Stuart)说：他以前被土人们看见过一、二小时，但在十四年后这些土人还认识他，其他旅行者也曾谈到过与这类似的经验。"[46]夫利什称赞这些布须曼人说："他们靠着感觉的敏锐，战胜了所有的南非洲人。最使人惊异的是布须曼人追寻脚迹的工夫。他们

能够很迅速的在植物丛生的地面追寻脚迹，他们看来好象不十分注意的样子，但在忽然转变或有些异常的事件发生时，他们就会用一种姿势表示出对于最细微事物的敏锐观察的能力。”[47] 没有一个北极探险家不称赞北极人观察能力的敏锐和活泼。开恩(Kane)说：“他们对于他们的荒凉的家乡知道的很周详。天气上的每一变化，如风吹冰冻都非常注意，这种变化对于过境鸟类飞翔的影响，他们可以用他们观察本地动物的习惯的同样敏锐的感觉，预知一切。”而且这种狩猎民族不仅用他的眼力，而且还要靠他的手力。他们不但要具有追逐和观察鸟兽的能力，而且还要知道如何捕捉的方法，因此他需要合用的武器，在任何必需品之上。所以在狩猎民族中武器特别发达，实不足奇。因为要靠那些武器来谋生存竞争，所以他们必需专在这一方面的技能上谋发展。在事实上，所有狩猎民族所用的行猎的器具，全靠手艺上的灵巧，而且所用的器具愈简陋，他们的技巧却是愈好。在一种肤浅的观察者看来，澳洲人的武器的确是非常粗的，但是我们对于它们愈加仔细考察，就愈惊叹它那制作技巧的高妙。尤其是那些飞去来器实际上并不像它们的外表那样简单。[48] 布须曼人知道如何去制造他的毒药弩箭，他在群敌围攻中即可藉以护命。但是在北极一带天寒地瘠非竭力奋斗不可的地方，却有最高的技能存在。“我们原以为他们文化拙劣，终年积雪材料又较贫乏，却不料他们至少也可和太平洋诸岛的民族并驾齐驱。”库克对于威廉骚德亲王(Prince William Sound)地方的土人这样说；而每一个考察过北极民族的武器的学者也是这样说。我们看了这些巧妙精细的叉子、弓和箭以后，就不会以原来这些武器的制造者还会雕刻这样逼真的动物为奇异

了。[49]观察的能力和手艺的巧妙是原始写实艺术所要求的素质，同时也是原始狩猎生活中所必不可少的两件技能。我们现在可以明白，原始绘画艺术乃是原始民族生存竞争发达进步后两种力量所造成的美术工作。我们现在也可明白为什么绘画的才能在原始民族中是很普遍的理由了。只要他是个高明的猎者和手艺人，他大概也是个过去的画家和雕刻家。用同样简单的说明，我们可以来解释在狩猎民族中很多的写实天才，为什么在低级的农耕和游牧民族中却非常稀少。夫利什对于布须曼人生动的速写和班图人(Bantu)“苦心临摹雕刻出来的那些生硬动物图形”之间的矛盾，有很好的解释。这种矛盾在不论何处的两种文化不同的民族中，都很明显，不过南非洲的例子特别显见而已。农耕民族和游牧民族虽然在文化上高过狩猎民族，然而在造型艺术上却反而低落得多——由此可见文化和艺术的关系，并不是如有些艺术哲学家所说的那样简单。这种反常的现象，我们是完全可以了解的。因为农耕民族和游牧民族，在生活上都不需要如此完满的观察能力和工艺技术；于是这两种力量当然就衰退不堪，造型的才能，也就十分落伍。

驯鹿时代雕刻物的问题，现在已由人种学大体的解决了。那些经过许多讨论的图形，都是原始民族的工作。图中对自然的真实之处，非不是反驳它们是上古物品的证据，而且还是证实它们是上古作品的绝好证据。

我们已把这些原始人的雕刻和绘画叫作艺术工作。然而这种名称实际上到底符合不符合，却尚待考虑；因为我们还没有弄清楚，这些绘画是不是由于美的要求产生的。艺术哲学都倾向另外

一个见解。他有一条最老的信条说，造型艺术在开始的时候，往往是宗教的附庸，以后才渐渐变为独立的。这条尊严的信条在我们所考察过的事实中却没有充分的理由。的确，的格累氏是以为格楞内尔格地方的图画也许是有宗教意义的，可是不论是他或其他的学者都没有发现那神秘的意义。也没有人在其他的澳洲岩画中找出过这一类的意义。这也是可以料想的，这些图画的一小部分。或许是有宗教象征的。把这些图画视为各部落用以纪念庇佑性质和纹章性质的动物的观念，也许还没有从澳洲人的心中移开去，而且也会从埃及和耶稣教的艺术中联想到不少类似之处但在这种假定还没有得到证实——我们连证实的影子都没有看见——的时候，我们却不能说这些人像和动物图像在它们的外表以外还有什么其他的意思存在。我们正确地知道，那些树皮上的图画，是和宗教的观念和用途全不相干的。[50]

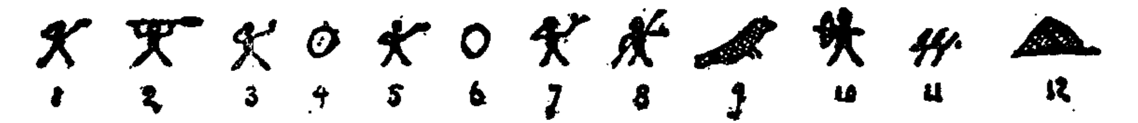
南非洲岩石上的那些素描，意义并不比澳洲的深奥。有一个知道布须曼人最深的人，叫哈恩(Theophilus Hahn)的，告诉我们："他们画出他们的艺术，全由于对描写事物有兴趣。"[51] 关于北极人的情形就没有这样清楚。然而只要看见过他们的素描的人，决不会轻易怀疑它们的现实性。至于雕刻却多少带了些宗教的意义。克兰兹说："格林兰人在他们的小艇上往往刻上一幅小艇和人的缩图，说是便不会翻船。"[52] 希尔德布朗德以为朱克察人的雕刻，"至少有一部分是有神道的作用的，所以可以证明那种存在于动物命运和人类命运之间的神秘关系。"[53] 雅科布孙对于埃斯基摩人在阿拉斯加西南海岸坟墓上放置的弓、皮艇、鹿、鲸鱼的模型，以为"那个被纪念的死人，是在狩猎海象、海豹或驯鹿的时候死去

的。”在同地域中，也发见有死者的纪念品，“人像制作粗劣，衣饰不全。”雅克布孙最后又说：许多的少女“都把一种木偶戴在皮制的头巾上。”[54]然而这些观察都是对于雕刻的一部分而已，或者是一小部分而已；我们看另外那些雕刻，上面的图形却和宗教完全无关。如果艺术哲学又谈到西南埃斯基摩人的萨满教假面具上去，那是忘记那些原是由外人传给他们的东西了。

所以造型艺术的确是在文化的初期就和宗教无关系的。原始民族的造型艺术非但不能证明是宗教的，而且也不足显示是审美的。

还有人以为这些岩上、木上和骨上的素描乃是绘画文字。就某种意义上讲，每一幅图画都是文字，因为每幅画总代表一件事物。这样说来澳洲的“利罗薄利”舞图是一篇文字，布须曼人和卡斐人械斗那幅南非岩洞中的图画，也是一篇文字；再推广去，拉斐尔的壁画也未尝不是一篇文字。然而一幅图画在本意上是不会变成一篇文字的，除非那幅图画已失去原来的目标，而仅在于说明某种意义。绘画的本来目的是印象；而文字的本来目的却在说明。一个图形如果仅是为说明，即不必求正确和精细，只要普通看去能够认识就好了。我们对于一幅图画和一篇绘画文字，只要一看图形是否有略笔简画就可以鉴别的。我们并没有在澳洲人和布须曼人的图画中发见过有这种象形的征象。正相反，那些图画中的每一笔迹都证明原作者是只想求对原物的真实和生动。而且澳洲的文字性质的东西，是完全用另一种方法写出的。在他们传信木上的记号，[55] 和他们的图画是全没有相同之点的；那些是完全任意的线条和点子。同时在另一方面，我们立即会发见北极人雕刻在

木头上和骨头上的图样，有许多是极简缩化了的图形，那实在是文字的性质多而艺术的性质少。



第三十二图　阿拉斯加的绘画文字。(依马来累)

马来累(Mallery)在他的名论“北美印第安人的绘画文字”中，画了许多这一类的绘画文字而加以说明。[56] 应用的情形也是复杂非凡。例如本书的三十二图，就是从马来累那里抄来的。木牌上刻了图，钉在门上，就表明本宅的主人远行出猎去了。[57] 狩猎民族因饥饿或其他需要而向族人求助时，也用这样的方法。所有的这些都无疑地是绘画艺术，但显然和上述的真正图画有不同的地方。而且绘画文字在北极民族间也不是很普及的。至少，马来累所发表的那许多例子，都是从阿拉斯加和一部分受印第安人的影响很深的领域中得来的，都不足为我们的研究作确实基础。总而言之，我们很难宣言说北极人的绘画都是一种绘画文字，至于他们的雕刻，更加谈不到了。

所以我们可以说，除掉少数的例外，原始人的造型工作是既没有宗教意义、更没有其他的外在目的。那许多对我们证明这些图画是由于纯粹的乐趣而产生的人，我们很可以完全信任他们。

狩猎民族在他们非常困苦的生活环境之下，北极人从他们冻冰的荒原中，澳洲人和布须曼人从他们亚热带的猎场中抽出这么些空间来作这种没实用的艺术创造实在是很难得的。我们在本书中并没有将原始人何以会嗜好造型艺术的原因加以解释的责任。我们只要表示出狩猎民族对于艺术创作的乐趣、观察的能力、应手

的技巧是他们艺术成就的要素，就算达到我们的目的。

这是不言自喻的，造型艺术的起始，藉着这种创作所给予的愉快，对于原始民族的价值是不容轻视的。然而此外造型艺术是否还影响到社会生活，却是个问题。在高级文化中，造型时常足以表现一种极优美又极实际的艺术。它曾鼓动过希腊的自治区和意大利的城市创造保卫神。在古代和文艺复兴时代，它简直成了艺术的女王，它把宗教和社会的观念一概融化在大理石的或铜的或彩色的作品中，使市民团结，使市民觉得他们是同一民族、同一集团。我们可以说：希腊和意大利自由城市的历史，也就是造型艺术的历史。然而这关于绘画和雕刻艺术的考察，也给了我们一个教训：没有更多的材料加进去，我们不可以从高级文化去得出一个可以推用到低级文化去的结论，以此，就是反转来也是不可以的。

至于要假定造型艺术对于原始民族的意义是和对于文明社会的意义差不多重要的，却没有什么理由可作根据。要知道造型艺术的社会影响，在低级文明中是如何的轻微，只要看对于造型艺术毫无所知的狩猎民族的文化性质，和那些有创造造型艺术经验的狩猎民族的文化性质，并没有主要的不同之点的这个事实，就可证明。其中也有百几张战争图画，例如那些留给后代以部落史实的南非人战争图，或许有能使社会团结的力量。然而一般说，原始造型艺术的范围既太狭小，内容又简陋贫乏，要对社会有深刻的影响是不可能的。即此可知原始文化的工作原是多方面的，即使没有原始的造型艺术，它的基本性格一定仍旧是一样的。

1. 那自称在大营泾的开斯勒湖(Kesler Lake)中发掘出来的一件画着狐狸和一

件画着熊图的古物，的确知道是现代的膺品。大家都知道，大营泾的发掘，是在法国发掘出来的古物大受注意之后。

2. 近来这一类发见物更增多了。一八八九年世界博览会的人类学展览室中，有一批雕刻是从 Mas d' Azil 的洞穴中发掘出来的。有些雕刻的艺术造就，比那 Laugerie Basse 的著名驯鹿时代的图形，还要进步。为要洗刷对于这些精致雕刻时代问题的怀疑，有一种见证是必须指明的，这就是这些发见都是在一定的专家指导之下进行的。

3. Journ. Anthrop. Inst. 一卷七五页。

4. 澳洲北方的土人，有一种同样的头饰，在跳舞的时候戴上，叫"娥髻"(oogee)。见 Brough Smyth 第一卷二八〇页的插图。

5. 安特列(Andree)以为"澳洲人为了要防止画中的人说话"，"澳洲人多不肯画嘴"，那是错误的。见安氏所著 Enthnographische Parallelen 新版本，第六二页。相反的例子可参阅 Brough Smyth 一卷二八八页、二卷二五七页和二五八页，又 Ratzel Völkerkude 二卷二五页、九五页。

6. 格累氏著 Journals of Two Expeditions of Discovery in Northwest and Western Australia 一卷二〇三页，一八四一年出版。

7. 格累氏所著一卷二〇五页。

8. Waitz-Gerland, 六卷七六一页。

9. Waitz-Gerland，六卷七六二页。

10. Waitz-Gerland, 六卷七六二页。"新荷兰人到马来地方去的真是很不少。" Jukes, Narrative of The Survey Voyage of H. M. S. Fly，一卷一三九页。

11. 斯托克斯著，Discoveries in Australia，二卷一七〇页起。

12. 斯托克斯所著，Discoveries in Australia，二卷一七〇页。

13. Waitz-Gerland，六卷七六〇页，Flinders's Voyage to Terra Australis，二卷一五八页。

14. Waitz-Gerland, 六卷七六〇页, King, Narrative of a Survey of The Intertropical and Western Coasts of Australia，二卷二五页。

15. Brough Smyth, 一卷二九二页。

16. Angas, Wood, Natural History of Man 二卷九五页。

17. Waitz-Gerland，六卷七五九页。

18. Brough Smyth，二卷一五八页。

19. Brough Smyth，一卷二八九页。

20. 考尔得著, Native Tribes of Tasmania, Journ. Anthrop. Inst, 三卷二一页。

21. "土人或者从风化岩石变成的陶土，或者从喷出的玄宣岩或斑岩去获得红色颜料。黄粘土和细矿土比较的不多，在有许多区域中简直没有。白色陶土在花岗石区域和古生代地层到处都很多。在第三纪地层，地面上没有白垩，土人就用石膏和透石膏烧出很好的白色颜料来。黑色是从木炭或煤灰中提出的。"见 Brough Smyth，一卷二

九四页。“黄色也可以从一种积聚黄土的蚁巢或一种黑色菜属中提出。有些其他植物的汁水也可以做颜料——为红色等。”见 Waitz-Gerland,六卷七六一页。

22. Brough Smyth,二卷二五八页。

23. Ibia,二卷二九九页。

24. 夫利什著 Eingeborene Süd-Afrikas,四二六页。

25. Journ. Anthrop. Inst., 十二卷四六四页; Zeitschr. für Ethnol, 三卷五一页。

26. Wood 一卷二九八页。

27. 夫利什书第四二六页。

28. Andree, Ethnographische Parallelen, New Series 六七页。

29. Zeitschr, für Ethnol., 第十卷(十七页)。

30. Ibid 第十卷(十七页。)

31. Journ. Anthrop. Inst,第十二卷四六四页。但白安斯(Baines)的意见,恰和前说相反。“布须曼人对配景法全不明了,对于省略法也毫无一点观念,他们不会照着眼睛所见的,把隐蔽不见的一只角或一条腿省去。”但是从这种说明看来,他所见的本是其他旅行者所叙述的较好的作品之外的劣拙作品和白安斯见解相同的武德(Wood)所抄引的图画也是这类的劣拙作品,完全不足以说明布须曼人的绘画才能。

32. “埃斯基摩人的绘画,是刻在微弯的海象牙上和弓上面的,那弓弦又能作为攒动取火的钻子之用。”见 Hildebrand, Beiträge Zur Kenntniss der Kunst der niëderen Naturvölke; Nordenskiold, Studien und Forschungen,第三一三页。在该书第三二〇页的图版上,有一片朱克察人在海象皮上所画的图画。此外还有几块希尔德布朗德所模写的朱克察人的图画,是为未加(Vega)远征队在纸上用铅笔或红土所画的。科利斯(Choris)在 Voyage pittoresgue autour du Monde 里面所描绘的亚留特人的木帽眉庇上,有一幅猎取海豹和鲸鱼的写生图。

33. Hildebiand, Beiträge,三一一页第六图。

34. Annual Report of The Bureau of Ethnology 1884—85; Boas, The Central Eskimo 六三一页、六三二页。

35. 例如在 Hildebrand 第三一一页第一〇图中,距离较远的驯鹿,就显然照比例缩小;在 Boas 第六三一页第五三八图中尤为显明。

36. 这种情形也有例外。在夫顿堡大学人种学博物馆中有一女性胴体石膏模型,简直可以拿他当作欧洲雕刻家的速写。

37. 此类雕刻图形可以在 Hildebrand 书中三二四至三三四页及 Boas 第八和第九图版中看到。

38. 参看 Andree, Ethnographische Parallelen, New Series 第一五五页。

39. 在阿拉斯加的北极地方的假面具上,“从所搜集的标本来看,不象在勃瑞斯它海湾(Bristol Bay)和在卡斯科圭姆河(Kuskoguim)跟犹空(Yukon)河间的三角洲上所常见的假面具那样有奇怪样的因子。” Dall, Masks and Labrets. Third Annual Report of The Bureau of Ethnology 第一二二页。

40. 参看 Bastian Grünwedel Amerikas Nordwestküste, New Series 图版一第七图，图版五第一九及二〇图。

41. 参看 Amerikas Nordwestküste, New Series 图版一第三图；图版三第五图。此种混合画像为印第安人绘画艺术有名的特色。

42. Amerikas Nordwestküste, New Series 图版一第二图。

43. Dall, Loc. cit; 第一四〇页，及第一四一页，第二十八图版及第二十九图版。其中有一个舞蹈，面具的图形〔从骚爱耳 (Sauer) 的比林斯 (Billings) 旅行记中抄来的。〕是明白表示出亚留特人的面貌，照达尔说：这种面具在死尸的假面具中从没有见过。死尸的面具往往是属于印第安人的脸形。

44. Journ, Anthrop. Inst., 第十二卷第一一五页。

45. Collins, Northwest and Western Australia 第一卷三一五页。

46. Waitz-Gerland 第六卷七三六页。

47. Fritsch, Die Eingeborenen Süd-Afrikas 四二四页。

48. 参看斯迈斯的书一卷三一三页，里面有讨论澳洲人飞去来器的地方。

49. 参看 Boas 所著 The Central Eskimo 一书中的武器图画。

50. 凡具有宗教意义的澳洲人素描——如魔棒上的图形，显有完全不相同的性质，那是一些不可解的线条组成的，有时也会叫我们联想到盾牌和手杖上的装潢，可是完全和岩石上的写实和树皮上的素描不同。可以参看 Ratzel 所著二卷九一页的画图。

51. Zeitsch, Für Ethnol., 1879; Verh. der Anth. Ges., 三〇七页。

52. Cranz, Historie Von Grönland 一七六五年版，二七六页。

53. 希尔得布朗德著，Beiträge 三二三页。

54. 雅科布孙著 Reise an der Nordwestküste Amerikas, 三三四页。

55. Howitt On Australian Messengers and Message-sticks, Journ. Anthrop. Inst.，十八卷。

56. Mallery, Pictographs of The North Armerican Indians. 见人种学研究局第四次年报。

57. 原图是旧金山的霍夫曼博士(Dr. Hoffman) 请阿拉斯加的土人脑摩夫绘出和解释的。图意如下：一、是代表一个人用右手指着他自己，左手指着所去的方向；二、他拿着桨表示他坐船去；三、右手支头，是睡觉的意思，左手伸一指表示一夜；四、圆圈中的两点，是岛上有房屋的意思；五、和第一图一样；六、一个圆圈是第二个岛；七、和第三图一样，可是伸出两个指头，表示两夜；八、表示他拿一把叉，左手装成海狮的样子；十、一个佩弓带箭的猎人；十一、一只船上有两个摇桨的人；十二、他的住处。连起来看，全图作这样的意思："我坐船照这个方向到岛上去，我要在岛上睡一晚，又到另一岛上，睡两晚。我希望杀死一头海狮才回家。"见马来累所著一四七与一四八页。

第八章　舞蹈

取材于无生物的造型艺术对高级民族所发生的意义至少可以在低级部落间辨认出它的萌芽状态来，至于那活的造型艺术舞蹈，所曾经具备的伟大的社会势力，则实在是我们现在所难想象的。现代的舞蹈不过是一种退步了的审美的和社会的遗物罢了，原始的舞蹈才真是原始的审美感情底最直率、最完美，却又最有力的表现。

舞蹈的特质是在动作的节奏的调整。没有一种舞蹈没有节奏的。狩猎民族的舞蹈，依据它们的性质可以分为摹拟式的和操练式的两种。摹拟式的舞蹈是对于动物和人类动作的节奏的摹仿，而操练式的舞蹈的动作却并不跟从任何自然界的模范。这两种舞蹈在最原始的部落里所处的地位是并驾齐驱的。[1]

澳洲人最著名的操练式的舞蹈叫做科罗薄利舞。[2]这种舞蹈差不多在每一部澳洲旅行者的游记上都曾叙述过，因为这种舞蹈在澳洲全境都是很出名的。这种科罗薄利舞常在夜间举行，而且大概在月光之下举行。然而我们不必因为这个缘故就把这种舞蹈视为宗教的仪式。大概月明之夜的所以能中选，并不是为了月夜是皎洁的。舞蹈者通例都是男子，妇女只组成音乐合奏队。常常有由许多部落联合组成的盛大舞会；在维多利亚地方有时参加跳舞者竟有四百人之多。[3]最盛大又最著名的舞会大概总在和约完成的

时候举行。[4]其他一切关于澳洲人民生活上的比较重大的事件，也用舞蹈来表示庆祝，例如果实的丰收、捞捉蠔螺的开始、青年入社式、友好部落的会合、战事的出发、行猎的大收获等等，各种用意的和各种部落的科罗薄利舞都彼此雷同，所以考察者只要见到一种舞蹈，便可推知其余的一切。现在让我们假设我们自己是在参加托马斯所描写的在维多利亚殖民地举行的那场舞蹈罢。[5]舞场是在灌木丛中的一片清理过的地上。场中生着大火，闪烁的赤焰和满月的清光交相辉映。舞蹈者初不登场，都隐身在黑暗的灌木丛中从事化装。在大火的另一边儿则聚集着那些编充音乐队的妇女。一会儿忽然发出一种坼裂声和一种沙沙的磨擦声，舞者上场了。闯入火光圈里来的是三十个男子，一个个脸上涂着白垩，两眼描着圈环，身上和四肢画着长的条纹。此外，又在脚踝系着树叶束，腰间围着兽皮裙。这时那些女人已经面对面排成一个马蹄形。她们完全是裸体的。每人在两膝间绷着一块很整齐很平直的鼬鼠皮，这种鼬鼠皮，在旁的时候是作为长袍用的。导演者站在这些女人和大火的当中。他穿通常的鼬鼠皮围裙，两手各执一棒。观众或坐或立的围成一个大圆形。导演者注目巡视舞者之后，转身缓缓地走近那些妇女。他突然把他的两根棒一拍，那些舞蹈者就如闪电似地排成一行并向前进；过了些时导演者察看行列的时候，稍稍停止了一会儿。等全体排列就绪的时候，他就发出起舞的信号。他用那两根棒打着拍子；舞蹈者即时合上那拍子；女人们则击鼬鼠皮而歌。这样，科罗薄利舞就开始了。拍子是令人吃惊地准确；音调和动作也都非常和谐。舞蹈者纯熟地舞着，正象一班经过极良好训练的歌舞优伶。他们取着各种可能的姿势，有时跳在一边；有时

尽向前进，有时休止一、二步；或者伸或者缩，或者用手回旋或者将脚顿触。导演者也没有闲着，当他一进一退的时候，一面用棍棒打着拍子，一面忽轻忽重地哼着一种特别由鼻音出的歌。他没有一刻停留，时而向着跳舞的人，时而向着提高歌喉在尽力歌唱的女人。舞蹈者渐渐地更形紧张，拍子也打得愈急，动作也变得更敏捷、更活泼。舞蹈者扭动全身高高地纵入空际，最后乃异口同音发出一种尖锐的喊声。过了一会儿他们突然地隐入灌木丛中和他们来时一样。舞场空了一会儿。后来导演者重新发出一声信号，舞蹈者也再度现身。这次他们排成了一个弧形。从其他方面看来，这一次好象是继续第一次的。妇女们出来时一面打着拍子、一面大声歌唱着，好象连嗓子也震裂了，过了一会儿又发声非常清幽婉转地唱得几乎听不出她们的喃喃之声。歌舞的尾声和第一幕相仿，第三、第四、第五幕也大同小异地继续表演了出来。但是有一次舞蹈者却排成四行的一队：第一行跳向一边，在后面的各行则向前进，群趋妇女之前。于是舞队成了一个由身体四肢构成的不可解的结，有人或者会担忧舞蹈者因飞舞着棍棒会彼此击破头颅。但实际上正像先前的跳舞一样，他们都遵守着严密的规律。这时紧张到了最高点；舞蹈者高呼着顿脚舞跃着，妇女们发狂似的打着拍子，尽力引吭高歌。高照着火光象下急雨似地在野地上分布了一些红色的火花。于是导演者两臂向上高举；一阵重大的拍掌声惊破嘈杂，接着舞者就退场了。妇女及观众也走散。半小时之后在冷月照耀之下除了将熄未熄的残火外更无别物。这就是澳洲的科罗薄利(Corroborry)舞。

男子的科罗薄利舞我们上面已经说过他们表演起来总是大同

小异的，但是妇女的舞蹈，实在很少人介绍过它，性质上是很不同的。我们可以引用埃尔（Eyre）所说的绝妙的妇女舞蹈。[6]他说"跳舞的妇女在头顶上拍着手，合着脚，并着膝。于是腿从膝盖处向旁伸——脚和手维持着原来的地位。——又飞快地收回来，因为收得很快，以致互击作尖锐的响声。这种舞蹈或者单独由一个女子或几个女子欣欣然奏演。有时也有由一个女子在一队男性的舞蹈者之前跳舞以激发他们的情欲。舞蹈者用另一种形状向前进，脚时常相并蹈着地上，用身体的一种特殊的蠕动形成一种半圆形。这一种舞蹈大概仅由年轻的姑娘们演奏音乐。"塔斯马尼亚人的科罗薄利舞据我们所仅有的寥寥无几的记录判断起来，也和澳洲人没有什么差别。

我们所一向所注意的澳洲人和明科彼人间的很明显的类似之点也存在于舞蹈中间。明科彼人的舞蹈和澳洲人是如此的类似，简直可以互相替换。表演的时节也相同，如朋友的访谒、季节的开始、疾病的痊愈、丧期的终了等等，简单地说，凡是可以激发人们快乐的感情的事情都用舞蹈。此外，庆祝大节期的时候许多部落都聚集在一起。曼恩（Man）说：在丛莽之间的空地上聚集了一百多个身涂彩色的男男女女。月亮吐着柔和的光辉，这时从每一间茅舍里，红色火焰透过分散的群众，投射出奇异的阴影。在这一边坐着一行歌唱舞曲中叠句的妇女；在另一边可以看见观众们模糊的形状，有许多观众和协地拍手助演。导演者，同时是诗歌和舞曲的制作者，站在众人所能共见的地方。他一只脚踏着响板的狭窄的那一端，[7]用一只矛或一张弓支撑身体，用另一只脚的脚掌或脚跟顿叩着响板，为歌者和舞者击拍。当他作宣叙性质的独唱时，其余

的声音都完全停止，观众们都不动了。但是当叠句歌的信号一举，一群舞者就极兴奋地投身入场，当他们用热情表演着的时候妇女们的歌声也更形嘹亮。舞者取其背，把全身的重量付与屈着膝的一条腿上。他的手向前伸得高与胸齐，一只手的大拇指执在另一只手的大指与食指之间，其余各指都向上伸。他用一只脚跳着向前进，每第二个动作则用另一只脚顿着地。他按着响板和歌曲的拍子前后进退于全场中。舞者疲劳的时候，可以在特殊的击拍中，正确地按照节奏屈着膝弯提起脚跟来休息。[8]在澳洲的安达曼岛里，妇女不参与男子的跳舞。但是她们也有她们自己的舞蹈，这种舞蹈根据眼见人的记录是颇可怀疑的一种风俗。然而曼恩对于她们的记述没有提到什么特别可注意的地方，他说妇女们一前一后回旋着手臂，同时一上一下地弯曲着膝头。舞者不时前进着两步，再重新开始舞动。

布须曼人具有敏捷的摹拟天才，我们也许期望从他们的舞蹈里去看出来。然而缺而不全的记述仅仅提到他们操练式的舞者。柏赤尔（Burchell）对于布须曼人的一种舞蹈描写得最详尽。[9]舞蹈是夜间在首领的茅舍里举行的，“屋里尽量容纳着男男女女，以能坐成一个圆形而剩出舞者站立的地位为度。熊熊的火在入口处燃烧着，舞者现出活泼和快乐的迷惘状态，他不顾周围的事物，也不想到自己。因为茅舍低，一个成人很难以直立，虽在极大的茅舍里也不能直立，舞者一定要用两条长棍支持身体。他把棍子执在手里支持于一远的地板而便于使用。因此他的身体极不自然的样子向前弯曲着，而且样子很难看地舞蹈着。不过他的四肢因为仅仅围着一块胡狼皮，没有穿衣服倒是毫不受拘束的。在这种情形

之下他不停地跳舞。有时候甚至不用棍支持身体。每一个舞伴都有他的特权，就是轮到他的时候，他愿意舞多久就舞多久，然后由另一人系上急响器，这是他们通常使用的。这种跳舞是特别的，照我所知道现在地球上任何野蛮部落的跳舞没有和它相像的。[10] 一只脚牢固地站着，同时另一只脚却不断地做着迅速和不规则的动作，虽则膝头和下腿在可能的范围里来回地移动，但不容地位有明显的变动。两臂因为要支持身体仅作轻微地移动。舞者始终歌唱着和他的动作相合拍，有时候他俯着身体，但又飞快地仰起来，到最后，为困难动作所疲劳，他就蹲伏在地下喘一喘气。然而他还继续着歌唱并且转动着身体与观众的歌声相协调。过了一会儿，他站了起来用一种新的力量重新起舞。一只腿疲乏的时候，或者舞蹈还须进行的时候，就用另一只腿来替换。舞者的腿踝上缚着用四只羚耳穿成的急响器，外加许多小片的鸵鸟蛋壳，这使脚的每一个动作发出并非不愉快也并不粗涩的声音，同时大增奏演的功效。虽则一次仅容一人跳，但全体人员都参加仪式，到会的人众和其他舞者都合力而辅助这个夜间的演艺。这种合奏包含着歌唱和打鼓；大家唱着，轻轻地拍着手掌以作击拍。他们重复不断地喊着'欧乌'、'欧乌'(Ae-o-ae-o)，这在他们并没有什么意义，在发'乌'字音的时候，两手相拍，舞者也发出'华、华—刻'(Wa-Wa-kuh)的缀音。无论男女没有不加入唱歌的，虽则音调不能一致，但是仍旧很和谐的。女人唱得比较高五六个音调，同时也有一种比较活泼的态度。"亚蒲赛脱(Arbousset)和特马斯(Daumas)所看见的在露天表演的舞蹈是一种完全不同的性质。照他们的记述，布须曼人"不到他们食饱的时候是不跳舞的，食饱了以后，就在月光

之下到村庄的中央跳起舞来。动作包含不规则的跳跃，借本地风光来作比较，是一群小小的舞牛。舞者跳跃着直等到十分疲倦而且全体流汗的时候。他们呼出千万种的叫声。他们表演的动作是极困难的，以至一会儿这个人，一会儿那个人，跌倒在地上，浴于源源而出的鼻血当中，所以这种跳舞叫作摩科马(mokoma)或称血的跳舞。”[11]

对于翡及安人的舞蹈我们知道得极少。只有人讲到雅干(Yahgans)那一个部落戏剧的表演，其中有些也许是摹拟舞蹈。[12] 关于操练式的舞蹈我们完全不知道，但是我们却不能就此断定说他们没有这种舞蹈。关于菩托苦多人的舞蹈，在大多数的记述里，也是找不到一个字。维特王子明白的否认这种舞蹈的存在，但是挨楞李希王子在旅行中曾看见过一些其他的记述说："在庆祝的时候如狩猎的大获或庆贺胜利，或宾客光临的时候，大家在夜间集合，围着火堆而跳舞。男子和女子参夹着组成一个圆圈形，每一个舞者伸臂环抱邻伴的项颈，于是全圈向右或向左转，全体立刻用力踏着旋转方向的那只脚，接着很快地抽出另一只脚来跟着。他们一低下头彼此渐渐拉紧拢来，此后又散开。他们始终唱着单调的歌，拍子则用脚踏出。”[13]

在埃斯基摩人之间，至少根据记载，是操练式的舞蹈比摹拟式的舞蹈少了点。菩阿斯说："跳舞在夏天是露天举行的，但冬天则在为跳舞而建筑的会场上举行。这种屋子是用雪作一个大圆顶，高约十五英尺，直径约二十英尺，中间有一个高约五英尺的雪柱，上面放着灯火。当村人聚集在这所屋子里歌舞的时候，已婚的妇女们沿墙站作一行，未嫁的姑娘们在第二层排成一个同心圆，男子

们坐成了圆内圈。小孩子们则在门边组成两群。在舞会开始的时候，有一个男子夺取了一面鼓，走到近门的空隙处开始歌唱和跳舞。歌曲是由歌者自制的，而讽刺的歌曲在这些时机中是最受欢喜。其时男子们静听，妇女们用'爱姆那，欧哽'等语齐声和唱。舞者仍旧在原处，用鼓打着拍子合节奏地踏着脚，忽左忽右的荡动着身躯。他跳舞的时候裸着上半身，仅穿着裤和靴。"[14] 另外有一种操练式的舞蹈是班克罗夫特没有说明什么理由，把它叫做埃斯基摩人的民族舞的，[15] 一个个的姑娘连续着走进圆圈中央的时候，其余的人手携手的围着她跳舞与唱歌，"最激烈的动作博得最强大的彩声。"操练式的舞蹈通常是单人舞，在摹拟式的舞蹈里却同时有几个演员登场。"舞者通常都是青年男子，或裸着上半身甚至也有完全裸体的。他们表演种种摹拟鸟兽的滑稽形状，同时他们的动作是由击响鼓唱歌曲伴奏的。他们有时候很古怪地穿着海豹皮或者驯鹿皮的裤子，头上戴着羽毛，或者颜色的布。"然而这些表演并不一定限于动物的生活。"等到约有二十人的圆圈形成时候，有一种单调叠句曲用鼓声伴奏，以号召青年男子鱼贯而进舞场。于是一套表演爱情、嫉妒、仇恨和友谊的默剧就开始了。"[16]

比起科罗薄利舞的一致的性质来，澳洲的摹拟舞就见得样色繁多了。摹拟动物的舞蹈依然占据第一位。其中有蛇鸟、野狗、蛙、蝴蝶等的舞蹈，但是没有像袋鼠舞能得普遍欣赏。旅行澳洲的人对这种舞蹈已经有许多的记述了。一切旅行者全部赞叹土人们表现在舞蹈中的摹拟才能。曼台 (Mundy) 曾经说，看了这些舞者的跳跃竞争就会觉得不能再有比这更神妙更成功的摹拟了。[17] 埃尔看了维多利亚湖(Lake Victoria)上的袋鼠舞之后，说："他们表演

得这样令人叹美，如果在欧洲剧场里出演定然彩声雷动。”[18] 摹拟舞蹈的主旨是根据人生的两件大事——爱情与战争。曼台曾经描写过他在新南韦尔斯(New South Wales)看见的一种摹拟战争舞，舞者首先挥舞着棍棒、长枪、飞去来器、盾牌之类，演出一幕纷杂和野蛮的动作。然后“全体人员立刻分为两队，同时以刺耳的尖音和热烈的喊声，他们相对跳起肉搏而斗。一边很快地败出战场且被追逐至暗处，在那儿，呼号声、呻吟声、打棍声一时并作，现出一种恐怖的杀戮状态的全景。一会儿全群又来到火边，排列成两行，音乐的拍子这时候也改变了。舞者按着缓慢的节奏前进，一步一步踏出重浊的声音相和着。鼓声渐渐地紧了，动作也渐渐地快了，到后来直达如闪电的速度。有时候舞者全体跃入空际，达到一种惊人的高度，当他们再触地面的时候，他们分开着的两腿上的肉腓颤动得十分激烈，使得白垩的条纹好象蠕动的长蛇，又有一种宏亮的嘶嘶声充满空中。”[19] 澳洲人的爱情舞翻遍许多记述，只能找到少量的参考资料。他们是很难用笔墨作详尽描写的。荷治金松写着说：“我曾经看见一种最讨厌的表演猥亵动作的舞蹈，这种猥亵动作是我们可以想象得到的，虽则我独自一个人坐在黑暗之中，没有人看见我，我却耻为这种可嫌的舞蹈的观者。”[20] 我们对于这种舞蹈也许只要知道一种华昌地(Wachandi)族的卡罗(Kaaro)舞——就够了。“舞会是在甘薯成熟之后第一届新月出来的时候举行的，且先由男子们饮食宴会开始，于是舞会就在月光之下四周围以灌木的凹地举行起来。凹地和灌木是他们做成类似的以代表女性的器官，同时男子手中摇动的枪是代表男性的器官。男子们围绕着跳跃，把枪捣刺凹地，用最野蛮和最热烈的体势以发泄他们性

欲上的兴奋。”文学史家舍累尔(Scherer)在这种舞蹈里发见了‘诗的原始胚胎。’上述的争斗和爱是鼓励澳洲人奏演摹拟式舞蹈的主要动机,但含意较少的舞景也表演过。诸如北方的演奏独木船舞。对于这种舞蹈,参加者用白色或红色文身,执木杖以代桨。舞者列成两行,每人背着手杖,随着唱歌的节拍交互地移动双脚。信号一起,全体把杖拿到前面,合着节奏前后摇动如桨,好象他们正在划一只轻快的独木船。[21] 最后我们可以说的一种摹拟舞蹈是象征死亡和复活。巴刻(Parker)在劳屯(Loddon)土人中看见了。表演时是由一个从西北部落里学过跳舞的老头子任领导,“舞者手里执着树枝,轻轻地在肩头上扇动,经过短时间的成排和半圆形的舞蹈之后,他们渐渐地聚成一个密接的圆形体。然后他们缓缓地倒在地上,把头藏在树枝底下,代表死亡之将近,又维持短时间完全不动的姿势,这就是表示死亡的状态。一会儿老者突然发出一种新生命的舞蹈开始的信号并且兴奋地挥舞他的树枝于静止的群众身上。全体立刻就跳起来,而作快乐的舞蹈,这就是表示死后灵魂的复活。”

操练的及摹拟的舞蹈之贡献于演者和观者的快乐,在这里不必再作冗长的叙述。再没有别的艺术行为,能象舞蹈那样的转移和激动一切人类。原始人类无疑已经在舞蹈中发见了那种他们能普遍地感受的最强烈的审美的享乐。多数的原始舞蹈运动是非常激烈的。我们只要一追溯我们的童年时代,就会记起这样的用力和迅速的运动,倘使持续的时间和所用的力气不超过某一种限度是会带来如何的快乐。因这种运动促成之情绪的紧张愈强,则快乐也愈大。人们的内心有扰动,而外表还须维持平静的态度总是

苦的;而得能藉外表的动作来发泄内心的郁积,却总是乐的。事实上,我们知道给予狩猎民族跳舞的机会的,就是那触发原始人民易动的感情的各种事情。澳洲人围绕着他获得的战利品跳舞,正和儿童围绕着圣诞树跳跃一样的。

但是倘若跳舞的动作仅仅是动,那么因激烈运动而生的快感,不久将变为因疲劳而生的不快之感。舞蹈的审美性质基于激烈的动作少而规则的动作多。我们曾经断言节奏是舞蹈最重要的性质,同时已经说明原始民族的特殊感情,在他们的舞蹈里他们首先注意动作之严格的合节奏的规律。埃尔在他的"澳洲人跳舞记"中说:"看到他们拍子如何严正不苟以及舞者的动作和音乐的抑扬如何精确一致,实足令人惊叹。"[22] 观察过原始民族跳舞的人们,都获得同样的印象。[23] 这种节奏的享乐[24] 无疑深深地盘踞在人体组织中。但是倘若说我们动作的自然形式常常是合节奏的,那又未免近于夸张了;然而动作的大部分,特别是那些移动地位的动作,自然地表现出节奏的形态。还有,正象斯宾塞(Spencer)所正确观察的,每一个比较强烈的感情的兴奋,都由身体的节奏动作表现出来。革尼(Gurney)更恰当地补充说,每一个感情的动作在他自己本身上是合节奏的。这样看来,舞蹈动作的节奏似乎仅是往来动作的自然形式,由于感情兴奋的压迫而尖锐地和强力地发出来的。这种观察自然还不能充分解释当作快感的一个因子的节奏的价值;但我们既然不能拿这种解释造作一个定义,我们暂时也只有把它作为最后的定论。无论如何,原始民族所感受的快感的强度和文明民族所感受的没有两样。将来研究他们的诗歌和音乐的时候,会供给我们更进一层的凭证。

在这里我们不必将操练式的舞蹈与摹拟式的舞蹈加以区别，因为在猛烈和节奏动作中的快感两种舞蹈中同样可以享受着的。摹拟式的舞蹈给原始人类以一种在操练式的舞蹈之中所找不出的更进一层的快乐。“他们欣赏他的模仿嗜好，有时候这种嗜好真会变成一种真实的情绪。”布须曼人在“摹拟特殊的人和动物不甚正确的动作”中得到最大的快感。“一切澳洲的土人都有惊人的摹拟天才，”这种天才他们在任何机会都实施出来；据说一般的翡及安人“如果有人在他们面前说一句他们喜欢听的话，他们就能很神似的学出来，甚至连发言者的一举一动也摹仿出来。”关于这种特性，在原始的民族和原始的个人——就是儿童——之间，有一种深刻的类似。原始民族沉溺于摹拟舞，在我们的儿童之中也可看到这种同样的摹仿欲。摹仿的冲动实在是人类一种普遍的特性，只是在所有发展的阶段上并不能保持同样的势力罢了。在最低级文化阶段上，全社会的人员几乎都不能抵抗这种模仿冲动的势力。但是社会上各分子间的差异与文化的进步增加得愈大，这种势力就变为愈小，到文化程度最高的人则极力保持他自己的个性了。因此，在原始部落里占据重要地位的摹拟式的舞蹈，就逐渐逐渐地没落了，仅在儿童世界里留得了一席地，在这个世界里原始人类是永远地在重生的。能给予快感的最高价值的，无疑地是那些代表人类感情作用的摹拟舞蹈，最主要的例如战争舞和爱情舞；因为这两种舞蹈也和操练式的及其他摹拟式的舞蹈一样，在满足、活泼和合律动作和摹拟的欲望时，还供献一种从舞蹈里流露出来的热烈的感情来洗涤和排解心神，这种 katharsis 就是亚里斯多德（Aristotle）所谓悲剧的最高和最大的效果。摹拟式舞蹈的后一种形式

实为产生戏剧的雏型，因为从历史的演进的观点看来，戏剧实在是舞蹈的一种分体。我们要在原始民族中找寻舞蹈和戏剧的区别，就得依赖外表标记，就是看节奏的有无，但是在这个发展阶段上，两者的性质和效果还是相同的。

剧烈动作和节奏动作的快感、摹拟快感、强烈中的情绪流露中的快感——这些成分给热情以一种充分的解释，原始人类就是用这种热情来研究舞蹈艺术的。最强烈而又最直接地经验到舞蹈的快感的自然是舞蹈者自己。但是充溢于舞蹈者之间的快感，也同样地可以展拓到观众，而且观众更进一步享有舞蹈者所不能享受的快乐。舞蹈者不能看见他自己或者他的同伴，也不能和观众一样可以欣赏那种雄伟的、规律的、交错的动作，单独的和合群的景象。他感觉到舞蹈，却看不见舞蹈；观众没有感觉到舞蹈，倒看见舞蹈。在另一方面，舞蹈者因知道他已引起群众对他的善意和赞赏也可以得到一种补偿。因为这个原故双方都激起了热烈的兴奋；他们渐为音调和动作所陶醉了；热情愈涨愈高，最后发展到成为一种真正的狂热，这种狂热发生不少的暴行。当我们注意原始舞蹈对于舞蹈者和欢快者产生这样有力的效果的时候，我们不必更进一步探讨就能了解舞蹈为什么常常利用宗教的仪式。这是很自然的事，原始人类自会假定那些舞蹈对于他成这样有力的一个印象，也一定能够出力影响于支配他的命运的魂灵的和恶魔的权力。所以他们要举行跳舞以恐吓或谄媚幽灵和恶魔。派克曾经叙述澳洲人的一种舞蹈是求悦于一位可怕的恶魔魅帝(Mindi)，要仰仗他的助力，以抵抗本部落的仇敌。“以树皮雕出而满涂彩色的粗劣偶像三个，一大二小，置于极远的场所。那个地方严禁接近。男子

们以及跟在后面的妇女们身上都饰以树叶，执着小木杖，杖上装着一束羽毛，排成特曲的单人行列向那个场所跳舞；在围绕数次之后，他们便走近那个大的偶像，胆怯地以木杖触它。”[25] 埃尔在摩轮特(Moorunde)所见的宗教舞也有类似的偶像。“舞者照例涂脸和装扮，头上戴了一束白鹦鹉的毛，有些执着杖，手里带一束与头上相似的羽毛，同时其他的人手里各执一束绿叶。他们跳舞一会儿之后，便向后退去，当他们再度出场时，已携着一个奇异粗劣的偶像，高举在天空。偶像是一束野草和芦苇，用袋鼠皮裹着，袋鼠皮的里子向外，全部涂以小白圆圈。一根细长的棒束着一大丛羽毛。伸出上端的代表头部，两边有两根束着红色羽毛的棒，代表两手。在前面有一根六英寸的棒，末端有一个大草结，四周裹着一块旧布。这是涂着白色，代表肚脐。全像长约八英尺，显然是代表一个人。在舞蹈中举起这个偶像经过相当的时间，然后由两个人背负着用木棍围成的两面旗来替代它。最后这两面旗也不见了，舞者便挺抢而前。”[26] 大约其他的原始民族也有宗教的舞蹈；但没有经人记述罢了。就是在澳洲，宗教的舞蹈也比较少见。该尔兰德(Gerland)曾经说：其实“一切舞蹈原来都是宗教的；”但他不能证实这个断言。[27] 实际上，照我们所知道的，这种断定并没有人附和过。现在没有理由要求我们来假定澳洲的舞蹈原来还有其他的意义，除了他们现在所暗示的一种非武断的观察以外。只有比较少数的舞蹈包含宗教的仪式；而大多的目的只在于热烈情绪的动作的审美表现和审美刺激。[28]

目的和效果是并不一致的。多数原始舞蹈的目的是纯粹审美的，而其效果却大大地出于审美以外。没有其他一种原始艺术象

舞蹈那样有高度的实际的和文化的意义。从我们高级文化程度来观察，我们首先应当探讨由跳舞所发生的两性关系的意义。这实在是遗留给现代舞蹈的唯一的社会职务。但是原始舞蹈和现代舞蹈在本质上是绝不相同，由一方面所得的结论，决不能得之于别方。为两性所欢迎的现代舞蹈的特色——就是男女舞蹈者间的接近和亲暱的配对——是在原始舞蹈里不曾经见的。狩猎民族的舞蹈通常仅由男子单独表演，同时，妇女们只作音乐伴奏。但是也有男女共同参加跳舞，这种舞蹈大部分无疑是想激动性的热情。我们更可进一步断言，甚至男子的舞蹈也是增进两性的交游。一个精干而勇健的舞蹈者定然可以给女性的观众一个深刻印象；一个精干而勇健的舞蹈者也必是精干和勇猛的猎者和战士，在这一点上跳舞实有助于性的选择和人种的改良。可是，在这里原始舞蹈的意义无论如何伟大，仍然不够证明没有其他的原始艺术如舞蹈一样有一种文化任务的重要性。

狩猎民族的舞蹈一律是群众的舞蹈。通常是本部落的男子，也有许多次是几个部落的人民联合演习全集团于是按照一样的法则和一样的拍子动作。凡记述舞蹈的人们都再三指陈这种“令人惊叹的”动作的整齐一致。在跳舞的白热中，许多参与者都混合而成一个，好象是被一种感情所激动而动作的单一体。在跳舞期间他们是在完全统一的社会态度之下，舞群的感觉和动作正象一个单一的有机体。原始舞蹈的社会意义全在乎统一社会的感应力。他们领导和训练一群人——在他们组织散漫和不安定的生活状态之中，他们的行踪常被各个不同的需要和欲望所驱使——使他们在一种动机、一种感情之下为一种目的而活动。它至少乘机介绍

了秩序和团结进入这些狩猎民族的散漫无定的生活中。除了战争以外，恐怕舞蹈对于原始部落的人是唯一的使他们觉着休戚的相关，同时也是对于战争的最好的准备之一，因为操练式的舞蹈有许多地方相当于我们的军事训练。在人类文化发展上，过分估计原始跳舞的重要，是一件困难的事情。一切高级文化是依据于各个社会成分的一致有秩序的合作，而原始人类却以舞蹈来训练这种合作。

狩猎民族对舞蹈的社会化的势力也似乎有一些认识。在澳洲，科罗薄利舞至少用于"各部落间和平的保证。两个部落间，愿意确立相互的好感，便共同跳起舞来。"[29] 在安达曼岛的各部落，市集和跳舞联合会一起举行。[30] 最后为了要估计部落间的跳舞会的社会化影响的充分势力，我们不能不提到他们的会期延长相当长时间。例如拉姆荷尔兹所说的有一次舞会竟举行整整六个星期。

舞蹈的最高意义全在于它的影响的社会化的这个事实，解明了它过去的权威以及现在的衰微。跳舞就是在合宜的情形之下，在一次里也只有很少的人可以加入。我们已经知道在澳洲人中和安达曼岛上，常常许多部落的人在一起跳舞；不过狩猎部落的人口原是很少的。[31] 因着文化的进步，生产工具的改良，社会人群逐渐增加；许多少的人群，发展而成部落，于是全体人员在一起跳舞就有人数过多之感；在这种情形之下，跳舞就渐渐减去其社会化的职能，同时也失去了它的重要性。在狩猎民族中，跳舞是公众宴会或期节的仪节；在现代文明的民族间，它或者是一种不含用意的舞台上的戏剧景象，或者是在舞场里的一种单纯的社会娱乐。现在遗留给跳舞的唯一社会使命，就是帮助两性间容易互相亲近；然而就

这一点说，它的价值也已经很够使人怀疑。而且，我们可以假定原始的舞蹈是两性选择并改良人种的一种媒介，因为最敏捷和最有技巧的猎者大概也是最经久而活泼的舞者。但是在我们现在的文化阶段中，精力比体力更重要，舞场上的男女英雄，在实际生活中却往往是失败者。最后以讨厌的慵懒的姿态和娇揉扭捏的动作为特色的所谓文明国的歌舞剧，即加以宽容的评价，最好也不过说满足粗野的好奇心而已。究竟不能说跳舞在审美园地里已经收回了因文明进展而失去的社会意义。我们已经说过我们的歌舞剧的艺术价值和纯粹的审美的快感——我们交际舞所给予舞伴和观众的快感——很难作为普遍流行的充分理由。从各方面观察起来，现代舞蹈只是一种遗迹——是因生活状况变更而变成无用的退化的一种遗迹。它过去的伟大的任务已经让给其他的艺术很久了。往日跳舞对于狩猎部落的社会生活的贡献，是跟诗歌对于文明民族的贡献一样的。

1. 我们当然可以疑问到操练式的舞蹈是否起源于摹拟式的舞蹈。这当然是可能的，因为我们并不认识模仿的原物，所以在有些情形里我们已认不清它的摹拟。但从另一方面来看，我们所晓得的有几种最原始的舞蹈，例如某种鸟类的恋爱舞蹈，却不是摹拟式而是操练式的。

2. 偶然也有称摹拟舞为科罗薄利舞的，但照例，科罗薄利舞这名词是专为操练式的舞蹈用的。

3. Brough Smyth, Vol, I, p. 175.

4. Lumholtz, p. 286.

5. 依照 Brough Smyth Vol, I, pp. 167, 168.

6. Eyre, Vol, II, pp. 235, 236.

7. 关于明科彼人的响板请参看第十章。

8. Man, Journ Anthrop. Inst., Vol, XII, pp. 390, 391。

9. Burchell, Reisen in das Innere Von Süd-Afrika, Weimar, 1925, Vol. II, pp. 81 et seq.

10. 柏赤尔不大熟悉明科彼的舞蹈情形，那种舞蹈是和他所记述的布须曼舞很相像的。实际上，明科彼的舞者是会和布须曼人取同样的动作的。

11. 在这个纪录里，有好几点是很有人批评的。纪录中没有提到两个要件，照我们所知道的，在原始舞蹈里是从来不会缺少这两件的——那就是音乐的伴奏和节奏的动作。假使只是纪录上不曾提及这两点，则这纪录是很不完备，如果是真的没有这两件，那么这所谓麾科马舞，大概并不是真的跳舞，或者正象刚果部落所常有的只是一种中了麻醉剂的毒而发出的野性。

12. 见 Globus, Vol. XLVII, p. 332.

13. 见 Ehrenreich, Zeitschr. für Eth., 1887, p. 53.

14. 见 Boas, An. Rep. Bureau of Ethnology, pp. 600 et seg.

15. Bancroft, The Native Races of the Pacific Coast, Vol. I, p. 67.

16. Bancroft, Ioc. cit., Vol I, p. 67. 我们对西北部落的假面舞略而不论的理由，是和上章对面具略而不论相同的。

17. Brough Smyth, Vol, I, p. 173.

18. 见 Eyre, Vol, II, p. 233.

19. 见 Brough Smyth, Vol, I, p. 173.

20. 见 Hodgkinson, Australia. from Port Macquerie to Moreton Bay, 1845.

21. 见 Brough Smyth, Vol. I, p. 173.

22. 见 Eyre, Vol. II, p. 231.

23. 原始舞蹈的节奏特质，一切的记录中都有很认真的记述；我们所晓得的唯一的例外，就是亚蒲赛脱和特马斯所描写的布须曼人的舞蹈，那是很可疑的。

24. 对于节奏的欣赏能力，达尔文相信是一切动物所共有的。他说："即使不是欣赏，对于音乐的音调和节奏的了解大概是一切动物都会的。"

25. Parker The aborigines of Australia, Brough Smyth, Vol. I, p. 166.

26. Eyre, Vol, II, 236.

27. Waitz-Gerland, Vol. VI, .p. 755.

28. 在澳洲，审美的舞蹈常在夜里举行，而上文所叙述的宗教舞蹈，则往往是在白天的光明中举行的。

29. Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 755. 在昆士兰德人中"科罗薄利舞常常是在结束战事和纷争为确立和平而举行的。"见 Lumholtz, P. 286.

30. Man, Jour. Anthrop. Inst., Vol. XII p. 392.

31. 关于维多利亚几个部落的人数的精密的估计，可以参看 Brough Smyth, Vol. I, p. 43. 安达曼土著的一群的全数，照曼恩的统计，共有四千人。而菩阿斯所研究的最强大的埃斯基摩的一群，则没有超过二十六人以上。见 Boas, An. Rept Bureau of Eth., 1884—'85. p. 426.

第九章　诗歌

对于文明各国的诗歌，歌德曾称它为片断中的片断。对于原始民族的诗歌我们又将它称作什么呢？文明民族的诗歌大部分已因经过书写和印刷而有了定形，野蛮人的诗歌的保存，却全靠不很确实和不能经久的记忆力；至于由欧洲的考察研究者所记录下来的那些片断，则不论在量上或在质上都是不很充分的；如果想根据那些片断而对全体下一结论，则确实是狂妄的企图。在从前"野蛮人"的故事和"缺乏诗意"的歌谣，是大家认为没有研究价值的。在最近，研究科学的旅行家和宣教师等对于这些向来都被忽视的资料已很努力搜集；但是这种搜集的工作至今还没有普遍的开始，就是已着手进行的地方，到现在为止，收获也还不见得丰富。斐及安人的诗的作品我们只知道一种。代表菩托库多人的诗仅只两首简单的舞曲而已。曼恩的安达曼集，除了许多神话之外，也只有两首歌谣。关于澳洲人的诗歌，只有对布须曼人和埃斯基摩人，我们知道得还比较详细一点。但是这区区由欧洲人搜集拢来而且译成欧洲文字的澳洲人的歌谣和故事，我们就能认为是真正充分的研究资料吗？我们对于格累(Grey')布雷克(Bleek)和林克(Rink)们在语言学上的准备和注意，并不加以丝毫的怀疑。但是这些民族的语言和我们的完全不同，即使有最大的语言学的天才和注意，也不能给我们以没有偶然发生的错误的确实保障。在原始诗歌的搜集

上，即使能避免一切错误，难道在翻译上也能完全避免错误吗？当我们回想到用法兰西的文字从来不能表现出歌德歌曲中的神韵，甚至用最接近的英国语言来翻译，也时常会失去德国诗歌大部的特殊性时，我们怎轻易希望对于语言文化和我们十分悬殊的狩猎民族的诗歌的原意，在翻译成欧洲文字之后，还能很近似原意呢！[1] 处在这种情形之下，希望这初步的尝试能完全代表原始诗歌的广博的内容和价值，确是不合理的。无论如何，我们除了举一个简略的概要之外，并没有其他的奢望，大概在这个概要里，也还有很多地方是需要修正和补充的。

诗歌是为达到一种审美目的，而用有效的审美形式，来表示内心或外界现象的语言的表现。这个定义包括主观的诗，就是表现内心现象——主观的感情和观念——的抒情诗；和客观的诗，就是用叙事或戏曲的形式表示外界现象——客观的事实和事件——的诗。在两种情形里，表现的旨趣，都是为了审美目的；诗人所希望唤起的不是行动，而是感情，并且除了感情以外，毫无别的希冀。这样，我们这个定义，在一方面，从感情的不合诗意的表现中区别出抒情诗来，在另一方面，从教训和辞章的表现与记述里区别出叙事诗和戏曲来。[2] 一切诗歌都从感情出发也诉之于感情，其创造与感应的神秘，也就在于此。

斯宾塞(Herbert Spencer)在其第一原则(First Principles)上，曾经定一种规条说：最低级文化的诗是一种“不分体”(undifferentiated)的诗，就是说那时候的诗，还没有形成诗的类别却综合抒情、叙事及戏曲等要素于每一种作品里，虽则综合得不很明显。这种见解很适合现代的科学进化论；但不幸和事实并不相符。在我

们研究所及的最低级的文化里，我们发见他们的重要的诗也都和高级文明的诗一样有着独立的和特殊的形式。然而我们不能不承认原始民族的抒情诗含有许多叙事的原素，他们的叙事诗也时常带有抒情或戏曲的性质。但是，我们倘若因此就称原始的诗歌为“不分体”的，我们仍将没有权利拿文明时代的诗歌跟原始的诗歌对立，因为纯粹的抒情诗、叙事诗或戏曲诗，是在无论什么地方都没有出现过的。

没有一件东西对于人类有象他自身的感情那么密切的，所以抒情诗是诗的最自然的形式。没有一种表现方式对于人类有象语言的表现那么直捷的，所以抒情诗是艺术中最自然的形式。要将感情的言辞表现转成抒情诗，只须采用一种审美的有效形式；如节奏反复等。一个五岁的儿童看见一只漂亮的蝴蝶，就会喊出“啊！美丽的蝴蝶！”(O' the pretty butterfly！)来表示他发见的喜悦。这个呼声表现一种感情，但不是传达感情，只是为表现感情，所以这个呼声不是实用的；它也不是用一种艺术的有效的形式来表现的，所以也不是抒情的。但是，倘若这只蝴蝶是非常美丽动人，引得那个小孩子反复地作着喜悦呼声，而有合规则的音节，同时使得一个个的字吐出节奏的音调，唱着“美丽的蝴蝶呀！”(O' the pretty but'terfly！)这个呼声就变成歌谣了。

原始民族用以咏叹他们的悲伤和喜悦的歌谣，通常也不过是用节奏的规律和重复等等最简单的审美的形式作这种简单的表现而已。挨楞李希(Ehrenreich)曾经告诉我们一些菩托库多人在黄昏以后将日间所遇的事情信口咏唱的歌谣。

“今天我们有过一次好狩猎；

我们打死了一只野兽;

我们现在有吃的了;

肉的味儿好,

浓酒的味儿也好。”

或者

“年轻的女郎不偷东西,

我,我也,不偷窃东西。”

我有一首颂扬酋长的歌,更加简洁了:仅仅言简意赅地叙述了一句“这位酋长是不怕什么的!”[3] 他们把这些短短的歌辞,每句吟成节奏,反复吟咏不止。

澳洲人的抒情诗在取材上并不能超出菩托库多人抒情诗的水平。我们现在已经得到全澳洲各地歌谣的颇为完备的汇集。这些歌谣差不多只含有一个或者两个简短的节奏的语句或有复句或无复句不定的反复着。[4] 这些歌谣遇有相当机会就随口吟哦。格累说:“澳洲老人们对于唱歌,和水手们咀嚼烟草一样。简直是家常便饭,他怒也唱、喜也唱、饿也唱,倘若饮酒,如果没有饮到烂醉如泥的时候,就更加唱得厉害。”那林伊犁族人在猎后满载而归时口里唱着一种国歌似的歌:

“那林伊犁人来了,

那林伊犁人来了,

他们就到这里来了;

他们背着袋鼠回来,

而且走得快——

那林伊犁人来了。”[5]

旅途疲乏的漂零者诉苦道：

“我疲于我的旅行了。

我已踏遍耶纳(Yerna)全土，

这是无穷无尽的路哪。”[6]

猎人夜里坐在营火旁边，追想日间行猎之乐，也发而为歌：

“袋鼠跑得很快。

袋鼠肥肥的，

我拿它来充饥。

袋鼠呵！袋鼠呵！”[7]

然而另外一个人却很想看文明人的食品：

“白人吃豆儿。——

我想我也有一些，

我想我也有一些。”[8]

欧洲人的生活所供给澳洲人的抒情诗的材料，可以说是特别的丰富。当铁路敷设于那林伊犁地方的时候，那开车的光景，就给了土人一种深刻的印象，于是行之于歌咏在举行科罗薄利舞时歌唱：

“看啊！卡潘大(Kapunda)的烟！

一团团喷起的烟。

快看啊！烟气象云雾一样。

象海鲸喷水一样。”

当某一只搁浅船上的金鹰章搁在喀耳华(Gulwa)地方某一家人家的人字头的墙上时，他们立刻编成一个叙述那种情形的歌，那歌是用单节的韵文和叠句制成的：

"哦，喀耳华的鹫鸟啊！

哦，喀耳华的鹫鸟啊！"[9]

准备作战的武士们，也借歌谣来发泄他们的愤怒，在那歌谣中，他们预计着怎样对他们憎恶的敌人报仇雪恨。

"戳他的额，

刺他的胸膛，

戳他的肝，

刺他的心脏，

戳他的腰，

刺他的肩膀，

戳他的腹，

刺他的肋髈。"[10]

这样一直数下去，直到身体的各部都交恶运为止。他们或者数计他们的武器以鼓励自己。

"布鲁(Burru)的楯，棍棒和长枪，

还带着比拉(Berar)的飞去来器，

华罗尔(Waroll)的宽阔的飞棒(boomerang)

布丹(Boodan)的带、缨和帷裙；

起来，跳上前去，瞄得准呀，

用这匀直的鸵鸟枪！(Emw-Spear)"[11]

有时候也拿歌谣的本身来作为锋利的武器。讽刺的歌谣是澳洲人大家所爱好的。格累曾经听见有人唱过一首讥刺土人的歌，歌辞如下：[12]

"噢，怎样的一条腿，

噢，怎样的一条腿，

你，袋鼠脚的贱东西！”

土人的警察官第一次到威尔温(Wailwnn)区域的时候，他们唱着嘲笑那班警官的歌道：

“滚开罢，你们这班瞎眼的东西，

我希望你们一去不再回，

到悉德尼(Sydney)去呀，到悉德尼去呀，一去不再回，再会。”[13]

一个朋友告别之后，那些留下的人们忧伤地唱着：

“回来啊，再回来啊！”

当第一个土人从柏斯(Perth)乘船到英国去的时候，其余的人永远反复地唱着下面的歌辞：

“孤单的船儿漂泊在哪里？

我永远不会再见我亲爱的人儿了！

孤单的船儿漂泊在那里？”[14]

当一个亲戚到他们所谓“旅人永远不再回来”的国土去的时候，本部落的妇女们都引吭悲歌。格累曾经记述在澳洲西南地方，他们在一个青年殡葬时所唱的挽歌。

青年的妇女们唱：

“我的年轻的兄弟啊——”

老年的妇女们唱：

“我的年轻的儿子啊——”

双方合唱：

“我决不能再看见他了，

我决不能再看见他了!”

最后,我们再译出澳洲人的“宗教的”抒情诗的一个例子来罢,这是在下麦雷(Murray)地方,青年人社式的庆祝宴上所唱的歌:

“你今天吃点苦头,

你的胡子就会出来,

那时你可以和大人们一起,

尝那种神秘的肉味。”[15]

这一类诗歌的大部分,特别是那些为求愿和治病而唱的,我们是完全不能了解的,恐怕除了创制者本人之外,就是澳洲人也不懂得罢。

不幸曼恩也没有给我们举出安达曼岛民的抒情诗的实例。但是至少他们的诗歌也有一种一般性,从那种性质看起来,明科彼人的诗歌,大体上和澳洲人的诗歌没有什么根本的差别。“将题材——就是诗人或其种族最近所遭遇的冒险事业和意外事件——组成两行短诗或一对诗句,而连以叠句,这种叠句有时候是只有两句反复的独唱诗。”[16]

菩阿斯说:“每一个埃斯基摩人都有他自作的曲调和自作的歌辞。其内容取材于能够想象得出的每一件事情:如夏季的美丽,诗人在各种不同环境里的思想和情怀,例如在侦伺海豹的时候,或与别人生气的时候;他们或者讲述某一种重要的事情,如长期旅行之类。讽刺歌是他们所喜欢的……歌谣的形式则有严格的规定。将全诗分成长短不同的诗句,而且长短相间地排列起来。”[17] 这一类的歌谣菩阿斯记录了一大批,但是一首也没有翻译出来。在另一方面,林克却翻译了几首各有特殊性的诗,[18] 我们就从他的翻译里

选出三个例子来。根据这些诗，我们可以看出埃斯基摩人的诗，有许多地方竟凌驾于澳洲人和菩托库多人的抒情诗之上。第一首歌是从格林兰地方的一个埃斯基摩人库可克（Kukook）那儿得来的——“他虽则是一个贫穷的猎者，然而却是欧罗巴人重要的朋友”——大约七十年前的一个节期里，在格林兰的南部唱的。“这个淘气的小库可克—— imakayah hayah, imakayahhah hayah——这样说:

‘我将别离我的故乡，
坐了一只大大的船。
为了那可爱的小姑娘。
我要预备好我的明珠，
那些象煮熟了的明珠。
我到了异乡以后，
还要回来，
那些卑贱的亲戚——
我将把他们一齐召来——
用一根很粗的绳头，
给他们响打一顿。
那时我要结婚，
一次要娶两个新人；
这个最亲爱的小宝贝——
只穿着斑驳的海豹皮衣裳，
还有一个小妖精，
却穿着小海豹皮的衣裙。’”[19]

第二个例是两个东方格林兰人所编的讽刺双声曲。这是极象上巴伐利亚(Upper Bavaria)和提罗尔(Tyrol)的“高级学生”互相嘲笑的即兴歌:

沙夫特拉德:(Savdlat)

南方,南方,啊,南方,在那一边儿——
当我住在中部海岸时,我遇见了布尔吉基索克,
他吃比目鱼而长胖了。
中部海岸的居民不知道怎样谈说,
因为他们羞用他们的语言。
他们又很愚蠢。
他们的语言并不一样:
有些带着北方口音,有些是南方口气;
所以我们不懂他们的语言。

布尔吉基索克:(Pulangitsissok)

有一次沙夫特拉德曾愿我作一个优良的格林兰渔船的船夫,希望我可以在我的渔船里载上很多的货。
好些年前,他就盼望我的渔船能装载沉重的货。
那时沙夫特拉德怕自己的船儿倾覆,和我的船儿相连,于是他的船上才能装运很多的货。
当我应该牵曳你的时候,何以可怜地呼号——
恐怕——
船差不多遭了倾覆——你只好拉住我船上的缆索。

第三个歌,是这个文化阶段里很少有的一种作品。它是自然景色——翩翩然云霞缭绕着山顶——的抒情赞美歌。

伟大的库纳克山在南方，那边——

　　我看见它；

伟大的库纳克山在南方，那边——

　　我眺望它：

发闪的光在南方，那边——

　　我赞美它；

它向着库纳克山的另外一边——

　　扩展开来，

仍旧是库纳克山，

　　可是包围了海。

看啊！它们(云)在南方——

　　怎样的流动而且变化——

看啊！它们在南方——

　　怎样的交互成美观，

它(山顶)，朝向着海，

　　是变化的云，包围的海，

交互成美观。[20]

大多数的原始诗歌，它的内容都是非常浅薄而粗野的。但是，这种诗歌还是值得我们深刻注意，因为它可以帮助我们对原始民族的情绪生活有一种直接的洞察。狩猎部落的抒情诗很少表现高超的思想；它宁愿在低级感觉的快乐范围里选择材料。在原始的诗歌里，粗野的物质上的快感占据了极大的领域；我们如果批评他们说胃肠所给与他们的抒情诗的灵感，决没有比心灵所给的寡少一点，实在一点也不算诬蔑那些诗人。倘若我们擅自承认澳洲人和

菩托库多人的一饮一食的歌谣为诗的作品，那简直是对唯心的审美学者犯了一种亵渎之罪。然而，这些作品却是依韵律的形式用口头传述的感情的真实表现。世界上决没有含有诗意或本身就是诗意的感情，而一经为了审美目的，用审美形式表现出来，又决没有什么不能作为诗料的感情。而且，倘若我们记得就是文明国家极细腻的抒情诗人，尚且有时候不以饮食的快感为不值得赞美，那么因反对此处袭用诗歌的名称而发生的愤慨，也许就可以缓和一点了。

在原始的抒情诗上，我们时常看见毫不象诗的题材，同时在欧洲抒情诗上最名贵的歌咏题材，在原始的抒情诗中，无论怎样也找寻不出来。我们无论打开哪本抒情诗集，必定可以看到其中的大部分是专门描写爱情的快乐和痛苦的。但在原始的抒情诗上，除了极其粗野情况之外，却难得看见他们叙述两性的关系。在澳洲人，明科彼人或菩托库多人中我们决然找不出一首恋歌；就是最通晓埃斯基摩人的诗歌的林克也说："爱情在埃斯基摩人的诗歌中只占据着极小的领域。"[21] 最初我们对于这个缺点觉得很惶惑。是不是还有一种感情，比较所谓"生命的皇冠"的爱，更能激起深刻的热情，更强有力地驱使自己入于诗歌中呢？在开化的人类中实在是没有这种感情的，但是我们已经再三宣言，我们不能企图从高级文化的人类的感情中，抽出象似低级文化的结论。我们的意识界里的所谓爱，好象是一朵鲜花，不能在狩猎生活的硗瘠不肥的土壤上开放的。在澳洲和在格林兰的所谓爱，并不是精神的爱，只是一种很容易在享乐中冷却的肉体的爱。我们不能否认在最低级的民族间，也会发生所谓浪漫的爱的事件，不过这只是偶然的例外。在另

一方面，在结婚的夫妇间发展着一种内心的爱，也并不少见。只是，这种长期满足的结婚之爱，在澳洲并没有比欧洲更需要形之于歌咏罢了。卫斯特马克说："当人类的发展还在低级阶段的时候，两性恋爱的力，要比双亲抚抱幼儿的慈爱的力微得多。"这论调大体是很公正的。[22] 事实上，在我们所搜集的许多作品里，关于追悼血亲或友族的人死亡的歌谣确实有不少，然而关于哀伤爱人(lover)或情人(sweet heart)丧亡的挽歌，却一首也找不到。

对自然的欣赏，在文明国家里，不知催开过多少抒情诗的灿烂花朵，狩猎民族的诗歌，却很少有这类性质；但是，这个事实也是不足为奇的，因为野蛮人是自然的奴隶，这种不得不劳作于鞭挞之下，不得不度其难随人意的生活的奴隶，是既没有时间，也没有心绪去称赞那残酷的主人的伟大和优美的。因此我们对于澳洲人，明科彼人或菩托库多人的抒情诗的缺乏审美的自然欣赏的痕迹倒并不以为可怪；而对于林克的可以在埃斯基摩人中发见跟最近欧洲的诗体相类似的描写云雾缦缦的雪峰上的光明景象的诗，却很以为可异。

狩猎民族的抒情诗，大概是十足地表现着自我性质的。诗人专门咏叹他自身的苦痛和喜悦；很少提到他同伴们的祸福。在澳洲所看见的同情抒情诗的唯一例子，就是挽歌，这些挽歌也仅仅是因血族和种族的相关而发的。原始人的同情心，通常除了本部落的那个狭小范围之外，从来不及他族的。如果他的抒情诗偶尔提到一个异族的话，那么，不是含有敌意，也必是含着侮辱的意义。一切低级民族的特性，都特别喜欢讽刺的歌谣。[23] 我们看了上面的例，就可以知道他们的嘲笑是怎样的卑劣和粗野。身体上的缺点

是这一类歌谣的最好的题材。原始民族是和文明社会的儿童一样的利己和残忍的。我们曾经在柏林的一个学校门前，看见一群儿童，一面追逐一个跛脚小女郎，一面唱着揶揄的歌：

啊！啊！啊！

安娜有只木头脚，

啊！啊！啊！

同样地，在乔治王海峡的澳洲人唱道：

噢，怎样的一条腿，噢，怎样的一条腿，

你，袋鼠脚的贱东西！

原始抒情诗是和原始生活一样简陋和粗野的。然而这些粗野感情的粗野表现，对于澳洲或安达曼的诗人们，其价值，恐怕并不低于欧洲人诗中所有的较高尚和更同情的细腻表现。诗歌是郁积着的感情的慰藉物，不论用最低浅的形式或者用最高的形式，本质上是相同的，——就是对于歌者的一种发泄和慰藉。甚至最粗鲁的澳洲诗人，也会说歌德剧中的塔索(Tasso)所说的话：

泪，慰安的泪，慈悲的自然所授给我们的，

一个人忍到不能再忍时，

就吐出痛苦的呼声。

我在悲哀之中，自然留给我曲调和言语。

使得发泄我不可遏制的悲哀；

人们在极大的痛苦中往往静默着；

上帝却许我倾吐我的忧思。

有一天格累在他仓皇地退到珀特(Pertt)去的路上不听他的从者，土人开白尔(Kaiber)的严重的警告，吃了禁忌的贻贝，直到夜

深还听见他唱着澳洲人迷信的恐怖歌:

> 唉！为什么要吃贻贝呢？
> 现在魔鬼的风暴和雷霆可来了。
> 唉！为什么要吃贻贝呢？

他恐惧地歌唱直到睡熟。正如弥尔(Stuart Mill)所说:“诗是我们悲哀时的催眠曲。”

这些自我的抒情诗,即使对于诗人的自身有一种价值,但对于别人又有怎样的价值呢?原始人对于他邻人的祸福,是不大注意的,所以我们很容易料想他们对于诗人个人的悲哀和喜悦,也会同样的毫不注意;然而,我们发见事实恰恰和这相反,又不禁非常惊异。菩阿斯说:“许多歌谣很受埃斯基摩人的喜欢,而且和世间一切的流行歌谣一样的受人欢迎。”[24] 在安达曼岛,诗人可以因一首短歌而名垂“不朽。”[25] 在澳洲,好些歌谣都能风行全洲而且能保存几代之久。“在土人之中,有几个著名的诗人,其歌谣分布各地,象欧洲流行的歌曲似的,唱的人非常之多。”[26] 更使我们惊奇的,就是“这些著名的歌谣,甚至在不懂他们的语言的部落里也有人爱唱。”[27] 从这个最后的奇妙事实,我们可以得到这个问题的全部解答。就是原始群众对歌谣的形式分明比对歌谣的意义还注意得多。[28]

每一个原始的抒情诗人,同时也是一个曲调的作者,每一首原始的诗,不仅是诗的作品,也是音乐的作品。对于诗的作者,诗歌的辞句虽则有它自身的意义,然而对于其他的人们,在很多的地方,都以为辞句不过是曲调的荷负者而已。事实上,我们通常也是不惜牺牲诗歌的意义来成全诗歌的形式。埃尔说:“许多澳洲人,不

能解释他自己家乡所唱的许多歌谣的意义。而且我们相信他们所作的解释，也是非常不完全的，因为他们对于歌的节拍和音段比歌的意义还看得重要些。”[29] 还有一位著作家说：“在一切科罗薄利舞的歌曲中，为了要变更和维持节奏，他们甚至将辞句重复转变到毫无意义。”[30] 在明科彼人中对于形式的兴趣也很偏重。曼恩说：“他们主要的努力就是严格地遵循节拍。在他们的诗歌中，一切东西——甚至意义——都要迁就节奏……在他们的诗歌中，不但对辞句的形式，甚至对于文法上章句的结构，都可以自由运用。例如，他们的歌辞中有一句叠句是：

“chēklū yâ lak' u-myr-à？” 就是“谁丢失了硬壳乌龟？” 然而在散文中，同样的句子却应该是：

“mij'a-yâ-di chē- balen bá kàchi're？”

一看就能明白这两种体裁之间，是有多么大的区别。在这一句歌里也和在其他许多歌里一样，辞句为了照顾诗形凑就韵律的缘故，已经被雕琢得不容易辨识。[31] 事实上，诗人作了新的诗歌，有不少时候不得不用普通语言译述诗歌的意义给他的歌者及公众听。[32] 关于埃斯基摩人，就菩阿斯所搜集的少数诗歌之中，已经有五首足以指证这种事实的诗。这些诗歌的本文只是一种完全没有意义的感叹词之节奏的反复堆砌而已。[33] 这样，我们不得不下一种结论，就是最低级文明的抒情诗，其主要的性质是音乐，诗的意义只不过占次要地位而已。

人们常说诗的发展，起源于叙事诗。这是实在的，欧洲文明国的文学史，是以叙事诗开始的，但是和荷马诗中的英雄的铜铠和宝剑不是原始的武器一样，荷马的叙事诗，也不是原始的诗。叙事诗

是用审美的观点为着审美目的的一种事实的陈述。诗的叙述并不是绝对需要用韵律的形式表现的。一件用绝对正确的韵律，和毫无瑕疵的韵脚所叙述的事实，不一定是合于诗的；另一种用没有拘束和朴素的散文所叙述的故事，也许是合于诗的。澳洲人、明科彼人、布须曼人的叙事诗，除了少数韵律的句语外，其他的全是散文。只有埃斯基摩人的童话（Märchen）才大部分是用正确合律的朗诵法讲说的。诗人的作品的特性，在于他的主义是要影响感情，也只要影响感情。含有外表目的的任何故事，不论是要教训听众，或者是要使听众受刺激而动作的故事，不问它是装成散文，或是纳入诗的形式之中，都同样的不是诗的作品。

在理论上，叙事诗的定义是非常容易下得清清楚楚的，但是，当我们一经从理论的境域，踏入实际的世界时，我们就会感到这种不遂心的经验的痛苦，这种经验对那些不会好好儿设法避免的、玩忽的理论家们，是无可逃避的。我们在许多千变万化的实际表象之前，如果坚持着简单的定义，是会觉得手足无措的。我们将怎样从历史的传说里区分出叙事诗来呢？现在看一个安达曼人的故事："古代明科彼族的一个女人有一个儿子；因为他的气力和功业博得了盛大的名声。但是又因这些事情的缘故，引起了另外一个青年名叫白利比（Berebi）的妒忌，结下了很深的仇恨。在雨季开始某一日，白利比去访问那个青年的母亲，并且请求他们准他同坐他们的独舟去游河。他们同意了，白利比就带着一把生锈的斧头和一块磨刀石，走上船去。他把武器藏在船底之后，就走到那个青年面前，握住他们的臂膊，从手指一直嗅到肩上，好象欣赏他筋肉发达似的。他一面嗅着，一面喃喃自语，要使鲜血染他的嘴唇。

忽然，他刁乖地咬伤那个青年的臂膊，而且杀死了他；但是杀人者的牙齿，深深地陷入被杀者的肉里，不能够拔出来，因而终于为被杀者的友人所捕杀。后来两具尸体抛入海中，那个青年变成了一个蜥蜴，杀人却变为一条毒鱼。青年的母亲在伤心悲痛中做出了种种罪恶，因而蒲拉加（Puluga）神，竟用洪水来惩罚他的罪恶。”[34] 这个故事，除了最后一段，很可以认它是历史的传说，同时在另一方面，也可以看它是诗的创作。[35] 关于这一点，我们认为是不能怎样决定的。大多数著作家，对于这些地方，都用一种非常权宜的方法来说明，就是凡是富于空想的(Fanciful)都是诗的作品。但是他们首先忘记了那“空想的”概念，在不同的个人和不同的民族之间，其意义的广狭大相悬殊。受过教育的欧洲人，对于人变为鱼和蜥蜴的故事，一定会感到是颇念空想的；但是这样奇怪的事情，对于粗野的明科彼人的宇宙观恐怕是极其自然的。我们要特别当心，不要照通俗的样儿把空想和诗混在一起。诗人固然要运用空想或者创造的想象，然而，研究家也同样地要运用空想。要解决数学上的问题或构成物理上的假定，和要将神仙故事变成诗，对于空想的需要是相等的。其主要的差异，不过在想象力所倾向的目的不同而已。一个虚构的故事，即使它富有空想，也不见得就是诗的；只有在空想能振起，又能保持审美感情时候，才是诗的。澳洲有一个故事讲到塘鹅(pelicaa)怎样会有黑白的羽毛，说：“在最初，一切塘鹅都是黑的。有一天，有一只塘鹅被澳洲人所欺骗，它气愤非常，竟想将身体涂白，以便和人们斗争。当它刚涂饰到一半的时候，另一只塘鹅来了。因为它不认识这种黑白相间的怪东西，就用嘴去啄它，并且杀了它。这事以前，一切塘鹅全是黑的，现

在却有黑白相杂的羽毛，就是因为这个缘故。”[36] 这个故事，当然是富有空想的，但是以它的性质论，与其说是诗的宁可说是科学的。就因为做这故事的目的不是为了娱乐，而是为了教育。实际上，我们不妨称它为原始的动物学学理。所谓学理就是将不知原因的现象，归并入知道原因的现象群里去。澳洲人的这个故事，与这条原理恰恰相合。澳洲人的皮肤原来是黑色的；只有他们为了斗争而涂白身体时他们才会变成白色。现在塘鹅的羽毛黑白交杂，就以为塘鹅也是为斗争而涂白身体的，又以为它的涂染工作没有完成，所以没有全身都白。这种解释，在欧洲人看来原是非常可笑的；然而那故事原本不是为文明的欧洲人，而是为原始的澳洲人说的。

布须曼人，有如下的一段故事说到星的起源：“古代有一个女郎——布须曼人的始祖——想造出一种使人们看得出回家之路的光，所以她把炽热的灰烬撒向空中，于是火花就变成了星星。”使布须曼人想出这样幼稚故事的思想倾向，与诱导前人从事重要发明和深刻洞察的思想倾向，在原则上是相同的。他们在这种原始的科学的努力之外，又制造了许多关于语言的假定。在明科彼的语言中，同是“gu-rug”这个字，却可以用作“夜”的意思，也可以代表“毛毛虫”的意思。他们因为不能不说明原因，又有如下列的一个故事。“有一天太阳燃烧似的照耀着，令人非常苦闷。有两个因苦闷而烦躁的妇人，为了要发泄她们的苦闷，把一条可怜的毛毛虫践踏死了。普尔加神对于这件罪恶非常震怒，于是降下漫漫的长夜，要使人们对日光的价值再看高些。所以夜和毛毛虫同样的叫做gu-rug。”[37] 原始人的文学充满着这一类的故事，而这类故事的实

质都不是诗的。固然那些作品里也含诗的原素，但我们却不能把那些原素抽分出来。所以我们在研究原始的叙事诗时除了将这一群完全撇开不管（不顾其中有无诗意）而专研究那些没有历史的传说和科学的假设的性质的故事之外，并没有别的方法。不幸得很，我们这样分开了还是不能根据一般的原则来处理，而必须个别的由其本身来决定，而且在我们着手进行之时，还常常会陷入谬误。然而，更不幸的还是在即使没有这个缘故，我们的材料已经很少，因为这个缘故，必将更形锐减。曼恩从明科彼民族间搜集来的故事，大部分都是神话的，在澳洲人的故事中，只有极少数才确是诗的。布须曼人的动物故事，其中的大部分也应当抽出。只有从埃斯基摩人的故事中，我们才看得见有相当部分是纯粹的或者是主要的，由诗的动机促成的。我们在下面所举的原始叙事诗的特性，只是关于详细选择之后所遗下来的少许材料的：

原始叙事诗的产品，大概篇幅都很有限。像印度人希腊人和德意志人那样伟大的叙事诗，在原始期的文化上，是和金字塔和宫殿一样稀少的。但为这种工程所需的建筑材料，确是早已随处散放着。狩猎民族的多数故事，题材大都有关联。例如，在布须曼人之间，蝗虫是一切故事的中心；然而虽有这样的关联，各个个别的故事从未联合成一个诗的系统。布雷克固然曾经提他南非洲动物故事全集为南非洲的列那孤，实际上，也最多不过包含着南非洲的列那孤的许多材料而已。

原始的叙事诗，是从与野蛮人兴趣最接近的人及动物的生活圈子——原始的艺术很少超出这个范围——采取材料的。在澳洲和南非洲动物的诗颇占优势，北方住民所讲的故事，却常用人事做

材料。林克说，“埃斯基摩人的故事，给予我们以一幅真实的图画。他们描写在他们的生活及自然环境内，引起他们最强烈的想象的一切，例如使他们感到伟大和愉快的，以及使他们觉得可恶和恐怖的各种事务。他们不断地描画激烈的生存竞争强迫他们承认与赞叹那代表胜利生活的第一条件的个人的勇敢和气力。在另一方面，用勇力而使生活的快乐增大和稳固的思想，却很少表现。在他们的叙事诗里，对于爱情那种最普遍的感情，仅占了极小的领域。诗里的材料既那么贫乏，热望和感情又那么单纯，就无怪我们读了那些诗会感到很厌倦很单调了。”[38]

文明民族的叙事诗，好比宽阔而平缓地流着的江河；反之，野蛮人的叙事诗，好比狭隘而水流湍急的溪涧。他们的故事只有一个方向。诗人和听众的兴趣，完全注重在动作的进展，其余的一切，他们很少顾到。现代最好的小说，是动作不过用来显示人物的个性的。在原始的故事里，却是人物仅仅用来展开动作的。所以，那些人物，他们决不加以描写，仅仅加以指示，而且通常不过用极粗忽和最肤浅的方法来指示。对于这个要点，我们如果将澳洲人或布须曼人的动物故事和德国的列那孤（Reineke Fuchs）故事对照起来看，必有极多的心得。德国的动物诗里，动物是按照几种动物的性质的首尾贯彻的进展，其动作是经优美地观察，并且按着各动物的天然特性而加以描写的。然而，在布须曼人和澳洲人的动物故事里，诸动物的性格，大概是随便加以处置，而且常以完全附属的地位来处置它的，只有在很少的情形之下，在动物的性格和奇特动作之间，可以稍稍发见内心的关联。在埃斯基摩人的故事中，也很少有关于人物的描写。对于一个人物的性格，大概至多不过

说其人之或“好”(good)或“坏”(bad)而已。典型人物虽则也有几个,然而各个人的特性,我们却总找不出来。“老年的独身者们常是滑稽而古怪的人;女人普通只是注意她自家的家政和蓄积的;可怜的寡妇必有仁慈的好心地;五兄弟一群必是傲慢而粗暴的,中间的那个,必有妒忌之心。”[39]

原始人对于大自然的描写,更加不注意了。我们在以前已经指示过,并且已经说明其理由,大自然对于狩猎民族,不过是一种极实际的兴趣而已。自然的景色,在他们的故事中,只在对动作的了解上有直接需要的时候,才为他们所注意。就是树是树、山是山、海是海,除此以外,什么也没有。在原始叙事诗里,自然写的稀少,正和英国古代剧场上的缺乏舞台装饰一样。动作的地方,从来不加描写,只举名目而已。

就是那独占着原始故事家及其听众的兴趣的那动作的本身,也不足以吸引我们的注意和抓住我们的注意。特别是澳洲人和布须曼人的故事,很难使欧洲人感受到什么兴趣。这些作品的内容,包含着许多杂乱无章和关系松懈的奇异情节,至少从我们的眼光看起来,在这些情节里,是看不出什么深刻的诗的关系来的。这里可以举一个例为证——从布雷克的翻译,经过拉最尔(Ratzel)删略过的布须曼人的蝗虫集里举出一段话来:

“蝗虫取了一只鞋,并将那只鞋变成一只大羚羊,蝗虫把那只大羚羊藏在芦草中当作玩物,并且用蜜喂养它。为了要知道蝗虫为什么不带蜜回家,猫鼬就被派去看风;但是当蝗虫想从芦草中唤出大羚羊的时候,猫鼬却把它关闭在一只口袋里,它就依祖父的忠告,在袋里咬穿一个孔。猫鼬就把大羚羊从芦草中叫了出来,将它

射杀。蝗虫发见它的游伴死了,哭得很是伤心,就追寻踪迹,发见两只长尾猿正在收集羚羊的血汁,其中一只猿抓住蝗虫,狠狠地掷在死羊的角上。但是蝗虫却钻过别一羚羊的胆囊里躲在黑暗里。在太阳还没有下山的时候,就逃回家了。那两只猿把羚羊的肉撕成一条一条,与他们的武器和衣服,一起挂在树上。到了夜间,它们正睡着的时候,那株树生长起来,慢慢蔓延到蝗虫和猫鼬的地方,等他们的仇敌醒过来的时候,蝗虫和猫鼬已取得全部的财物。其中一只猿猴只有一条带子没有被夺,就用来作为尾巴了。"[40]

这种故事,正像我们的小孩子们互相传告的故事一样。它们是纯然发生于喜欢荒唐无稽的嗜好,而用最粗野的形式以满足诗的兴趣的要求的。在这些故事里面决没有什么高尚的艺术统一性的踪迹;只是一种空想连接着一种空想;而且这种空想愈是牛头不对马面才愈好。和这些噜苏的作品比较起来,埃斯基摩人的故事已经表现出相当高级的叙事诗的形式了。为了要指正将空想和诗意混作一物的错误意见,特举出发展程度较高而含空想原素较少的埃斯基摩人的叙事诗,和我们在澳洲人和布须曼人之中所见到的最粗野而空想却较多的叙事诗比较一下,决不是无益的事情。那种原来很野蛮的蕃衍的空想,在诗的发展的进程中,已经渐渐地被删除并征服了,到现在,最伟大的诗人给予我们的最优美的空想,常常是最单纯而又最自然的。埃斯基摩人知道怎样应用最高点和对比的原则;而且对于注意、同情和愤怒等的引起也是很成功的。林克说:"诗人们从他们的贫乏的材料里去获取效果和变化,确是具有特别技能的。倘若更进一步去研究他们的故事,在他们用最平凡的开端,而达到最完备的发展的方法上,以及他们愿意操纵听

众的注意而故意一面叙述危难，一面说明克服这种危难的手段的方法上，我们也可以发见了一种真实的诗的感情。”[41] 倘若我们读了下面所举的小该沙苏克（Kagsagsuk）故事，谁也会承认林克的话是对的。这是埃斯基摩人所爱好的故事的一种，并且呈现着一切叙事诗的艺术特性。这里，除了几处不重要的已删略之外，我们现在举出林克根据九种不同的版本所发表的形式举例如下：

“从前有一个可怜的孤儿，生活在凶狠的人群中间。这个孤儿的名字叫做该沙苏克。他的养母是一个贫穷的老妇人。他们住在一家人家门口的一间卑陋的狗舍里，他们是不许走进那家人家的住房里去的。该沙苏克为了要使自己温暖一点儿，就睡在过道里的狗群中。当人们拿鞭子去打醒他们的撬狗时，如果鞭子也打到这个可怜的小孩子身上，他们是漫不介意的。当人们以象脂和冻肉大嚼之际，假使该沙苏尔也睡在门口，他们常常会用手指塞进了他的鼻孔，而高高地把他举起来。所以他的鼻孔涨大了，否则也不过和平常的一样大小。他们有时候会拿冻肉赏给这个可怜的小东西吃，但是他们并不借刀给他去切碎。他们还说他用牙齿咬就尽够了。有时候他们会拔掉他的一对牙齿，说是因为他吃得太多。他的穷困的母亲也为他做了一双靴子，和一杆小枪，使他可以出去和别的小孩子一块儿玩，但是小孩子们推倒了他，使他在雪地上打滚，将他的衣服弄得遍身是雪。还想尽种种方法虐待他。有几次女孩子们以污物涂满他一身，有一次，他独自走到山上，思索着他要怎样才能强壮。他的养母曾经教过他魔术的咒语。其时他正站在两座高山中间，他就高声叫喊：“力气哟！到这里来呀！权力哟！到我这里来罢！”忽然，像狼一样的一只大野兽出来了。该沙苏克吓得

了不得，连忙逃走，但是那只野兽马上追着了他，卷起他的尾巴象绳索似地绑住了小孩子的身体，并且拖倒了他。那时候，该沙苏克耳边只听见一种嘎嘎的声音，又看见许多海狗的骨头，从他的身体上落下来。于是狼开口说"这些就是阻挡你发育的骨头。"随后那只怪兽又把这位少年推倒两次，每次都有骨头掉下来，然而掉下来的数目已经依次减少了。第四次推他时，该沙苏克不致跌倒地下了；第五次他居然能够站立不动了。狼就对他说："倘若你想使你身强力大，那么你每天到我这儿来。"该沙苏克一路回家，感觉自己非常轻快，而且感觉走路也轻快得多了。他归路中的石子，向四周抛扔。当他行走将近家门的时候，女孩子们大叫"该沙苏克来了，快抛泥呀！"男孩子们也像平常一样的恣意凌虐他。但是他一点也不抵抗，照例跑回狗舍里去睡觉。从此之后，他继续到狼那里去，身体日益感着强壮。但在回家的路上，无论什么时候，他都在他的前面及周围的地上飞踢石子，弄得石子在他的四周飞散。到最后，连狼也不能推倒他了。于是狼说，"现在已经够了，人类是不能战胜你的了，然而我忠告你，你最好还是守着以前的习性。不过，到冬天海水结了冰，那就是表现你的力量的时机了。有三条大熊将要出现，你可以光手格杀它们。"那天该沙苏克回家，一路上还是左右飞掷石子。但是，到家以后，他的举动却完全和平常一样，人们却比以前更虐待他。到了秋天，有一日，船夫们撑了很大的木头回来，那木材非常的重，船夫们不能在当日把全部搬运回家；所以他们把它缆在海岸边的一对大盘石上。但是，该沙苏克在半夜里偷偷地跑去，解开缆着的木材，背着它回家，将它深深地掷入屋后的地上。第二天早上，人们不见了木材，非常惊异，但不久有一个老

妇人在屋后发见了。那时候大家都喧扰得了不得，到处喊着:“这究竟是谁干的？”“在我们之中，必定有一个巨人那样强壮的人!”于是一般青年人的举动都装做象是要叫别人猜想他自己就是做这件事的英雄似的——这些欺世的人呀!

“不久，冬天来了！住在屋子里的人们，更加任情任性地凌辱该沙苏克了。然而他还是守着他的老习惯，丝毫不让人们觉察有什么两样。有一天，三个人走来告诉大家，说现在有三头大熊登上冰山，谁也不敢去捕它们。该沙苏克知道这是他表现力量的时机到了，就去对他的养母说:“妈妈！请你把你的长靴借给我，我要和他们同去看熊去。”老妇夫轻蔑的把靴掷给了他，讥笑似地说:“替我剥两张熊皮回来，一张我要做褥子，一张我要做被头。”他只当没有听见，急忙穿上了靴子，缚紧了破衣服，跑出去了。当人们看见他的时候，都喊着说:“那不是该沙苏克吗？”“要他到这里来做什么？”“滚他的蛋!”女孩子们也喊着说:“该沙苏克疯了!”然而他一点也不介意，冲过宛如“过江之鲫”的人群中，尽力的奔跑，脚跟几乎踢着颈子，把脚下的雪花弄得乱飞，如虹霓一样灿烂地环绕着他的四周。当他手脚并用的攀上冰山的时候，立刻有一只最大的熊张开前爪向他扑来。但该沙苏克侧转躲过乘势抓住熊的前脚。猛烈地向冰山一摔，那熊的肢体就从身躯分裂了。于是他把熊的躯体抛向观众，喊着说:“这是我的最初胜利品，拿去剥了它的皮，割分它的肉罢!”这时观众以为第二只熊一定会杀死他。但是该沙苏克也如对第一只熊一样地收拾了第二只熊。于是他奔向第三只熊，提起它的前脚来殴打观众，一面说:“这个混蛋凌辱过我的，这个家伙待我更厉害!”他不住地打，一直到所有的人们都害怕得逃

回家里去了。他回到家里去的时候，取出两张熊皮一直送到他的养母面前说：“这是你的褥子和被头！”然后他叫她去处置熊肉，把它烹调起来。现在人们立刻来请该沙苏克到住房里去，但是他还是和以前一样，谦卑地在过道上走，说：“我真不能进去呢，除非哪个钻进我的鼻孔举起我来。”然而谁也不敢冒险去尝试，只有他的养娘照着他所要求的那样做。现在人们对他非常客气了，这个说：“请你走近一点。”那个说：“来！亲爱的朋友，请坐。”第三个人却说：“不，不要到他那里去坐，他的椅子上没有垫子，这儿已经替该沙苏克君预备好座位了。”然而，他不顾他们一切的奉承，照例坐在狭而硬的破凳子上。吃饭完了之后，住在那家里的人，派一女子为他们所谓“亲爱的该沙苏克君”拿水来。在那个女子回转来他喝完了水之后，他悄悄地拉拢那个女子来表示谢意，却突然将她紧紧抱住，致使那个女子立刻从口里喷出鲜血来。该沙苏克只说了一句“我相信她已经破裂了。”她的父母也只非常谦卑地说：“啊，这算什么，她除了送水外，是一点用处也没有的。”过了不多久，有青年人走进屋子里来，他向他喊着说：“你们可以作漂亮的海豹猎者。”说着忽然抓住他们，把他们一个个的撕裂了四肢才罢。他们的父母也只有说：“这不算什么，他是一点用处也没有的。”该沙苏克这样继续着报仇，将曾经虐待过他的那些人们，都杀光了，只饶恕那些待他好的穷人们，用那些贮藏了过冬的粮食和他们平平安安地过日子。他拣选了几只最好的船，勤奋学习驾驶，不久，就实践到南方和北方的长途旅行。他四处旅行，心里很是得意，并且到处卖弄他的力气。”[42]

这个小该沙苏克的故事，它的非常有效的形式，和它的某部分

的内容每会使我们联想到欧洲文明民族的最精彩的童话来；而且这种联想又会不由自主的引起了一种疑问，就是这埃斯基摩人的故事到底是否从欧洲的神仙故事脱胎来的。因着这个疑问，我们遇到了研究原始叙事诗者必须设法对付的一个最大的困难。问题是原始民族的许多故事，真是原始故事吗？我们相信至少对于该沙苏克的故事，我们能够肯定地答复这个疑问。然而埃斯基摩人有非常多的故事，我们不能证明是不是他们本地的产物。那些作品和著名的挪威故事非常类似，如果得不到更多的证据，要说他不是从前斯干的那维亚的移民所留下来的东西倒是很难的。[43] 其余的故事大多是从邻近的印第安族借来的；还有在近世中，由欧洲的传教师、商贾和水手等，介绍过去的，也不在少数。用同样的怀疑态度对付澳洲人或布须曼人的故事，也是很合理的。布雷克称南洲的动物故事为南非洲的列那狐的故事，这种称呼的适得其当恐怕是出于他自己意料之外的罢。我们的列那狐故事就证明了这类的动物故事能够流行到多远的距离。从一个民族，向其他民族移动的那许多故事，在其移动的过程中很明显地受过许多的改变，而且该两个民族间的文化程度相差愈大，其变化往往愈大而深。因此，原来的形式和原来的意味，每遭遗失，要辨别出存在于土人诗中的那种移植来的故事，正象难于从血传纯粹的土人中区别出生存于狩猎民族中的欧洲漂泊者的混血儿一样。同时我们不要自欺，要晓得在我们不能够将狩猎民族诗意的故事中的外国成分滤净之前，关于原始叙事诗的评价的种种努力，只有一种不确定的价值而已。

多数的文学史家和美学家都以为戏剧是诗的最新的形式，然

而，我们却有相当正确的理由断定它是诗的最古的形式。戏曲的特质在于同时用语言与摹拟来扮演一种事件。在这一意义上，差不多一切原始故事都是戏曲；因为述说者总不以口说事迹为满足，还要靠适当的声调和姿势，来辅助他所说的言辞。——就是他总是戏剧的地表演他的动作。拉最尔说："布须曼人故事的戏曲的活泼和结果，所以能非常增高的原故，是藉故事中的动物各合本色地发出布须曼人的言语，为了这个原故，讲说者的嘴往往装作相似于各种动物的特有的形状。"[44] 又关于埃斯基摩人的说故事者菩阿斯曾说："他们明了怎样藉他们的声音的转变，表演各种人们的各种感情。"[45] 我们只须审察我们的小孩子们说故事的时候，发言吐语的有戏曲式的活泼的形状会明白这种表现是最自然，而又最原始的。儿童和原始民族一样，不加添作为某种作用的动作和姿势，就形容不出怎样的故事来。需要有娴熟的语言和姿态来表现的纯粹叙述在文明民族之间也极少见，在野蛮人之中更是绝无仅有。所以纯粹的叙事诗，恐怕是三种基要的诗体中最新的一种。

然而，依照普通的说法，戏曲并不是使某事件的叙述藉着摹拟的动作而更形显耀，而是几个人物对某事件的直接摹拟和言辞上的表现。就照这样狭隘的意义，我们还能够证明戏曲在最低级的文化里也已存在。倘若我们一回想林克所发表的格林兰人的双声曲(duet)而想到跟事实相似的一种观念——这个歌者不仅讲说他们的冒险，而且是用摹拟的状态来表现他们的冒险，这样，我们就会得到一个戏剧景象。事实上，我们从这些不仅在美洲极北部，并且在澳洲也极流行的双声曲上，可以看出这也是戏曲的一个来源。[46] 在上述的摹拟舞上，我们早就找到了戏剧的第二个来源。双

声曲伴着摹拟动作，立刻成为戏剧；摹拟舞伴上言辞也立即成为戏剧。原始戏剧在外表上和摹拟舞有两个区别点：第一、演员的动作不是合于节奏的；第二、是常常伴着言辞的。但那内部的差异，却并不容易这样严密地区分出来。戏曲，可以说不是表现象摇橹似的单纯的动作，而是表现逐发展的一串行动；但是，倘若我们不蹂躏事实；那么我们要划出一个确定的分界线，就会感觉到困难，因为实际上只是一种继续不断的转变而已。而且，狩猎民族的戏剧底演出，剧辞只处于极其附属的地位，因之与其说它象我们的戏剧，还不如说它很象我们的哑剧（Pantomime）。这样的哑剧或戏剧，我们虽则想象他们已经存在于一切原始民族之间，然而，直到现在，我们只有在澳洲人、阿留特(Aleuts)人、埃斯基摩和翡及安人中找到过。[47] 而且只有澳洲人和阿留特人的才有较完善的记述。埃斯基摩戏剧底扮演，虽则常常有人说起，但就我们所知道的，从来也没有人详述过。[48]阿留特人克卢曾斯顿的旅行队（Krusenstern's Expedition）所表演的哑剧曾有一种极生动的描写，我们可以从科利斯(Choris)的记载中找出这样的记载："一个手挽着弓的阿留特人扮成一个猎者。另一人则扮作一只鸟。那个猎者用姿态表现出他看见那样美丽的鸟儿觉得非常喜悦，但不愿杀死它的心绪。另一个人就摹仿鸟儿要逃走的情形。猎者踟躇了一会儿，终于引弓射鸟。那鸟儿蹒跚地摇了一阵就倒地而死。猎人快乐地跳了一回儿；但到后来他又伤心嗟叹，后悔不该杀死那么美丽的鸟儿；忽然，那只死鸟儿苏醒了过来，而且变为极美丽的女郎，投身到猎者的怀抱里去。"[49]兰格（Lang）所眼见的澳洲人的戏剧，对于这个北方剧景的关系，正象现实剧和浪漫神仙故事的关系一样。

在这里扮演者也只以姿态表演着哑剧，同时全剧的导演者在哑剧的几个景里，唱着说明之歌，演剧是在月明之夜在大火照耀着的树林的空隙地上举行的。音乐队由一百来个妇女组织而成，到场观看的土人大约有五百人之多。“第一场是从林中走出来到草地上吃草的一个兽群，黑色的演员们化装成各种角色，摹拟得十分有技巧，兽群的各种动作和行为都非常悦目自然。有些横卧在地上反刍，有些站立着以角和后脚搔擦着身体，或舐抚它们的同伴或小牛。又有些彼此友爱地互相磨擦着头颅。这个田舍风味的畜牧诗的景色出现了不久之后，第二场便开始了。有一队黑人照着土人对付这种情形时常用的态度十二分小心地匍匐着向兽群而来，最后他们走近到相当的地方，突然以枪刺倒两头牛，以引起观众极高度的喜悦，而报以热烈的掌声。于是猎者假装剥去所获物的皮，烹熟了，而又把肉分割开来，种种的做作都摹拟得非常精确。第三场开始，隐约听见树林中有马跑的声音，立刻，一队白人骑着马出场了。他们的颜面涂着带白的棕色，以代表衬衫。又在小腿上绑着小树枝，以代替绑脚带(gaiter)。这些白人一直向黑人方向奔驰而来，而且放火驱逐他们。当黑人们再度集合拢来的时候，就开始决死的战斗，黑人们攻击白人而且将他们赶退。白人们打开他们的弹药筒，插在枪口上，——装弹和发射等动作，都秩序井然地做出来。当一个黑人战死的时候，观众都唏嘘哀悼，但一到白人被殪之际，观众则又欢声雷动。白人终于可羞的惨遭战败了，土人们看见这种情景都非常痛快。这种摹拟的战争，他们简直认为是流血的大事那样的兴奋！”[50]

澳洲戏剧所奏的这样的效果，并没有任何足使欧洲人觉得惊

奇的地方。诗原是我们久已尊为最有效能的一种艺术。凭着伟大天才者的努力，诗在欧洲，几世纪以来，早已站在无与伦比的优越地位了。有时因着许多大评论家的热心，要使诗的法则应用在一切艺术之上，以致诗在艺术上的霸权，已经有陷于专制独断之虑。在文艺复兴期所新产生的绘画和雕刻已经变成陈旧了，所以无论在什么场合，没有一种艺术可以与诗比拟其社会影响的范围之广深的。现代的历史，是以几个诗人或者几首诗歌的名称划分文化的整个时期；诗歌又常常因为某一件作品的缘故，给某整个时代以一个特殊的印象。诗歌能这样伟大，从而获得尊贵的地位，全靠它的本质特性。在艺术领域，再没有别种艺术，象诗歌那样能无限制地支配着无限制的材料的。不论是外界或内在的现象，诗歌从来没有不能将它们捉住与表出的；而且它的工具——就是语言的形式——又是一切人们所能取得与熟习的，同时它又能够达到最复杂和精致的审美的完成。不过材料纵然丰富，工具纵然充足，如果没有天才，还是不能有收获，正象魔术的宝藏一样，要等一位能够摄取的英雄出来；然而时间一代一代过去，也往往会寻找不着那位英雄。三百年来诗的王子们在欧洲犹如马克培斯（Macbeth）幻想中的君王一样，一个接着一个地成功了；从莎士比亚到歌德——好一群无冠的诗王哟！溯此以前的时代，虽则也有伟大诗人，但是古代及中世纪最伟大的诗人，对于他们同时代的影响的广大和有力，恐怕还比不上现代的一个平凡的作家罢。其实，近代的诗歌，完全得力于诗歌本身以外的东西——印刷术的发明。诗人借印刷术的力量，可以在多数人之前发表他的思想，这个人数和罗马大剧场可立秀姆(Coliseum)似的建筑物中所能容纳的几千人

比较起来，那他们真是沧海之与一粟！谷腾堡(Guttenberg)为诗歌创造了武器，诗歌就用这武器来征服了世界！

诗歌的这样强大的社会生活影响力，到底是什么成分所组成的呢？每一首诗最初只是表现诗人个人的情感；但是它表现的方式会激起听者和读者同样的感情。诗人击着音准而激起了一切类似的和弦，而发出同样或和谐的音。伟大的诗人好象弹着德国传说中所见的有魔术的琵琶，能使行刑者为此停刀、打铁匠为此弃锤、学生为此抛书，而倾耳谛听：使一切人们受同样感情的激荡，其心脏也起同样速率的跳动——就是听众和诗人及他们相互间，融合而成一体。诗歌由唤起一切人类的同一的感情，而将为生活兴趣而分歧的人们联合起来；并且因为不断地反复唤起同一的感情，诗歌到最后创出了一种持续的心情。象这样的诗的统一的实际价值，在历史上，我们是屡见不鲜的。政治分割了意大利，但是诗歌却将她联合了；意大利伟大的诗人底有权威的呼声，不论对那不勒托人(Napolitans)或者对罗朗巴提人(Lombardo)使经过长期的分裂，和隶属的意大利人的脑海里，还存有他们整个民族，而且应该是整个民族的意识。关于诗的统一的力量，德国也有同样的经验。当“神圣罗马帝国”瓦解之后，在实际生活上，我们只有普鲁士人或者斯韦俾阿人(Swabians)或者巴伐利阿人(Bavarians)的意识，等到我们的大诗人出来，才引导我们感觉得到我们是德国人。在这个意义上说起来，歌德对于建设新德意志帝国的功绩，并不下于俾斯麦诗歌还做了更进一层的工作，就是它不但团结了人民，——并且还振作了人民。自然，诗人要能振作人群，必须他自己真超越了人群。但在这时，诗人也只凭他高超而尊贵的感情的表现，在人们

心里唤醒了一种比较实际生活所获得的更精美而又更丰富的感情生活。无论怎样伟大的诗人，都不能引出读者本身原来没有的感情，只能唤醒和发展原已经存在人心中的感情；然而，倘若没有诗人的力量，则这些高尚的心情，会比在日光照射不到的地方的种子还要睡迷不醒！而一经诗的光辉照耀着我们灵魂的时候，我们却就会意识到我们能够做，或者应该做的事情，虽则神圣的年华已经消逝，——倘使曾经正经地生活过的——在我们的生活里也不会不留痕迹。诗歌对我们唤起的审美感情，并不是跟我们的生活没有关系的感情。诗的兴奋可以说是足以左右行为趋向的同样感情在特殊形式里的一种激动。“我们正在快乐的时候，就是正在生活的时候。”这样说起来，伟大的诗人们简直做了人类的教师——然而并不是藉着有韵或无韵的说教，因为这不过是拙劣的作家误用了诗歌。无论在什么时代，人们多少总会明显地感觉到该归功于大诗人的事实。希腊人倾听荷马的诗歌会和听德尔非安(Delphian)神的声音起同样的敬意。中世纪的人们，以对巫者及预言家的迷信，仰望弗基尔(virgil)。但丁的铜像，超人宏大地耸立在意大利都城及各城市里；还有企图著述关于歌德作品的批评家们的手，当其一触歌德外衣的一角时，常不自觉地颤栗不已！

诗歌，它善的方面有感人的力量，同样也能影响于恶的方面。诗歌在一方面，固然助长高超尊贵的感情的种子，在他方面，也同样可以发展潜伏在各人内心的低下和卑鄙的本能。还有一种不可讳言的事实，就是有了一个振作读者的诗人，就有一打引诱读者堕落到他们所喜爱的泥潭里去的诗人，特别是当今低级而下贱的浪漫故事如时疫似地流行的时代。难怪人曾怀疑到诗歌对于社会生

活，究竟是罪恶抑或是恩惠？实在的，如果我们扩布精良的著述，驱除那些由不良作品所传布的毒性，还不能保障安全的话，那么我们所可望的柏拉图的理想国，就真会实现。到那个时候，这种诗人会被尊称为"神圣的、可惊的和迷人的人们。"然而却要被人们殷勤地领出国境之外去！

诗歌在狩猎民族的生活中也有象上述同样的意义吗？原始民族的诗歌在传播的方法上，没有和我们同样的工具。原始民族既没有印刷，也没有文字，他们的诗歌只用口头传述。[51] 还有，因为方言的关系，诗的传布往往限于狭小的范围。正如原始民族划分为许多小而不同的部落一样，原始的语言也分为许多小群各不相同的方言。在澳洲的南部"每一个孤立的游牧部落，都有各自的语言。"[52] 还有不少的部落，地域虽则互相接近，语言仍是大相径庭。[53] 虽则这许多不同部落的人们，在必要的时候，也能互相疏通意见，但这对于我们所说的语言的种类众多是阻碍诗的作品的传播和影响的大障碍并不能有什么反证。固然个别的诗歌有时候也从制作的地点流传到本洲最远的地方去，这也是真的；然而，我们都很明白，这样流传到各民族之间去的并不是诗的内容，而只是音乐的形式而已。在小小的安达曼群岛之间，就有八种以上的方言。海军大尉泰姆普尔（Temple）曾经把比邻部落的两种方言，加以比较，他发见每三十个字中，只有三个字是一致的，但那语尾变化还是彼此不同。[54] 在布须曼人的各个部落中，也是使用那各自特有的方言。布雷克曾说，在好望角殖民地的布须曼人的方言，他们各部落间的语言的差别，没有一种会比他们的和霍顿督族（Hottentots）的语言间的差别那样远的，但我们不能断定布须曼

人彼此间的方言没有相当的差异；因为布氏又告诉我们说："布须曼人的语言和霍顿督人的语言差异距离，没有比英文和拉丁文的差异距离较为接近。"埃斯基摩人的各种语言，似乎较为近似，虽则"在马肯齐(Mackenzie)河以西各部落的语言，和它东部各部落的语言，确有相当的区别。"[55] 但是这地处极北的人口稀少而散居四方的情形，又形成了诗的有碍作品的迅速或普通流传的一种不可超越的障碍。林克曾说"埃斯基摩的这些小部落，往往为十英里二十英里或者百英里的荒凉原野所隔绝。虽则这些个别的散居的种族，极有从同一家分出来的可能性，但是现在他们的交通被阻制了，并且我们可以一点不夸张地断言，格林兰和拉布拉多尔(Labrador)的种族恐怕至少已有一千年没有和住在白令海峡沿岸的居民往来，反之，白令海峡沿岸的居民则竟不知道他们的存在与否。"[56] 所以他们的故事，凡是发源于新近的都带着"家族传说的性质。"埃斯基摩族的各部落，也和其他狩猎民族一样，有其共同宝藏的诗的传说，然而，后一种诗，并不是独自传布开去的，而是他们的祖宗遗传下来的；这些民族从他们共同的老家带了这些诗歌来，在分散期中保存着。

在最低级文化阶段里的诗歌，既缺乏团结广大人群的感情的手段，也不能如高级文化的诗歌一样地增富和提高听众的感情生活。原始的诗人，能超过他的听众的水平线以上的，是极其例外。这决不是造物者(Nature)没有在这些民族之间造出优秀品质的个人；不过是因为狩猎民族的低级文化，对全体分子一律地作着顽强的苛求，牵制着特殊的个人留于同一的低级发展的水平线上而已。我们可以看到澳洲的每一个土人，都制备他自己"一家的歌"正

如他们各自为自己制作所需要的工具和武器一样。所以这个人的诗歌和其他人的诗歌，其价值或多或少是完全相同的。斯托克斯(Stokes)自夸其随伴土人中有一个名叫妙哥(Miago)的，说，只要有一个题目触动了他的诗的想像，他就非常容易而且迅速地作出歌来。[57] 但是这种吟咏的天才，并不是某个人物的特殊秉赋，却是所有澳洲人共有的才能。至于某种特殊的诗歌能博得特殊的令誉，并不是因为有诗的价值，却是为了有音乐的价值。在埃斯基摩人中，也是"差不多每个人都有他自己创作的歌。"反之，在他们的叙事诗里，也很可以找到个人的优越的才能的征象。例如小孩沙苏克的故事，很鲜明显露了超越寻常的诗的天才。对于这种超越之处，土人们也并不是不知道，我们只要看他们怕这个年久受人尊敬的形式，会被讲说这一类故事的人弄错一个字，而严密监视的情境，就可以明白了，澳洲人很崇拜几个属于久远的过去时代的著名诗人的名字。可见诗的重要性，在狩猎民族的意识里早已存在了。这种意义在他们的生活上，诚然没有象在文明民族生活上那么占势力，但是也够强的了。在横的方面，原始的诗虽则缺乏团结同时代的人们的手段，但在纵的方面，仍能联结后代的人，由第一代传给第二代的诗歌和故事中，子孙可以认识他们祖宗的声音；当他们听到他们祖宗的忧患分享他们的感情时，他们就感觉到他们自己是给予他们的个人生活以维护和意义的那个集团中的分子。所以诗歌在这里也尽着他处在人和人之间的媒介者的职务。

1. 我们至少要用一个实例来证明原始诗歌经过欧文的翻译之后，在意义上会有多少改变。现在我们可以将澳洲原文的 Encounter Bdy 曲和严格直译的英文以及自由意译的英文比较一下。

Miny-el-ity yarlukē an āmbe, Aly-el-arr yerk-in yañgaiak-ar.

What is it road me for, Here are they standing up hills.
What a fine road this is for me Winding between the hills;

2. "政治的歌曲总是一种很讨人厌的歌曲，"歌德用一种真正诗的感情这样说。就是最优秀的政治歌曲，也只是有韵的辞章而已，并不是诗。同样地，最深刻的哲学诗也只是有韵训语而已，并不是诗。

3. Ehrenreich, Zeitsch für Ethnol., Vol.XX. pp.33,61.

4. 格累所供给的两首诗，他自己说是从原文直译出来的，可以说是唯一的例外。然而该尔兰德却以为这两首诗的规则的和韵律的不自然的构造，完全不是澳洲式的。我们以为这两首诗倒很象是用澳洲人的原意写成的自由英文诗。参看 Grey, Vol. II pp. 312,315. Waitz-Gerland, Vol, VI pp.757,758.

5. Taplin, The Narrinyeri.

6. Eyre, Vol. II,p.239,from Teichelmann Schürmann.

7. Spencer, Descriptive Sociology.

8. 原文是:"Pindi Mai birki-birki parrato"见 Eyre, Vol. II, p. 239, from Teichelmann and Schürmann.

9. 见 Taplin, The Narrinyeri,

10. 见 Grey, Vol. II,p.309.

11. 见 Honery, Jour. Anth. Inst., Vol. VII,p.245.

12. 见 Grey, Vol.II,p.308.

13. 见 Honery, Jour.Anth.Inst., Vol VII,p.244.

14. 见 Grey Vol. II,p.310.

15. 见 Brough Smyth, Vol, I,p.62.

16. 见 Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII,p.389.

17. 见 Baos, An.Rep.Bureau of Eth., 1884—85,p.649.

18. 见 Rink, Tales and Traditions of the Eskimo, pp.66 et seq。

19. 下面是这首诗的原文:

Kuhôrssuanguak imakaja haijâ
imakaja ha
haijâ okalulerângame imakaja haija
imakaja ha
haijâ avalagkumârpunga imakaja haijâ
imakaja ha, etc。

"imakaja haijâ"的叠句是没有意义的，和我们的 Tra-la-la 或 Fol-de-rol 相仿佛。

20. 这两首歌，和上面那一首相似，在每句之后都附有一句毫无意义的叠句。

21. 见 Rink, p.89. 我们永远不应该忘记，我们对原始的抒情诗的知识是很残缺不全的。但是，如果对于这一类诗的欣赏，原始人和文明人有着同样的热忱，那么我们的搜集虽则很有限，也一定会包含相当数量的恋歌了。

22. Westermarck, History of Human Marriage, p. 357.

23. 林克所发表的格林兰人的五首歌,其中有三首是这一类的。

24. Boas, An. Rept. Bureau of Eth., 1884—85, p. 649.

25. Man, Jonr. Anth. Inst., Vol. XII, p. 389.

26. Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 755.

27. Ibid., p. 756.

28. 在欧洲也有不少同样的例子。在菩卡绰(Boccaccio)的«十日谈»里面就可以见到一个很有趣味的例子。在第四日第五个故事——说一个女子的恋人,被女子的兄弟杀了,她把那个不幸的恋人的头埋在花盆里面的故事——之后,我们可以读到这样地记着"那把我的花盆夺去了的 (quale esso fu lo mal cristiano) 是世间最残忍不仁的人呵。(Che mi furo la grasca'. etc)。女郎们听见法哀尔美那 (Filemena) 的故事都很欢喜,因为她们从前时常听见这只歌,但是都不明白这只歌是怎么来的。"

29. Eyre, Vol, II, p. 229.

30. Barlow, Jour. Anth. Inst., Vol. II, p. 144.

31. 在许多低级民族间,往往有一种值得注意的特别的诗的语言,我们很可以用这个方法去说明它的起源。

32. 见 Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, pp. 118, 389.

33. 我们在这里要添说几种关于原始抒情诗的形式上的观察。菩阿斯对于埃斯基摩人的诗的韵律,贡献了一些精细的说法:"每一个长的音段(long syllables),可以间以两三个短的音段。其余的短音段 (short syllables) 在韵脚的重音部分 (accented parts)之前,居于非重音的部分。字句对于旋律的节奏适应,实在是非常随便,而且变化很多的,所以不能说出音脚来。在这里也可以很明显地看出一件事来,就是音乐的节奏,对于形式是比任何事物都来得重要。字句的合律的配置,也不依音段而抑扬,而是受量的控制。" Boas, boc. cit., p. 651. 反澳洲人的韵律好象是"依抑扬音的法则的。还有,澳洲人就是在他们的歌曲里也是用韵的。" Waitz-Gerland Vol. VI, p. 756.

34. Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, pp. 167. et seq. 我们在二章后段举出的诗,就是与这个故事有关的。

35. 刺客带着一把锈斧(可见是铁做的)的情境,表示这个传说并不十分悠远。

36. Brough-Smyth, Vol. I, p. 478. 我们在这里列举的,是这故事的简略式。

37. Man, Jour. Anth. Inst., Vol. XII, p. 172.

38. Rink, p. 89.

39. Rink, p. 90.

40. Ratzel, Völkerkunde, Vol. I, p. 75.

41. Rink, p. 89.

42. Rink pp. 93. et seq.

43. 我们可以拿菩阿斯抄录的 Ititaujang 传说(见菩氏 loc. cit., p. 617) 和维兰特铁匠的传说(The Saga of Wieland the smith)比较着看。

44. Ratzel, Völkerkunde, Vol. I, p. 78.

45. Boas, loc. cit., p. 649.

46. Eyre, Vol. II, p. 240.

47. 菩维(Bove)所提到而没有加以描写的耶甘民族(yahgans)所扮演的戏剧，实在也许是摹拟舞蹈。

48. 考照上面舞蹈章，我们所推断的关于埃斯基摩人的摹拟舞蹈。

49. Choris, Voyage Pittoresque autour du Monde.

50. Lang, The aborigines of Australia. Brough-Smyth, Vol. I. p. 171. 关于欧洲人的事件，并不减低这个表演的任何原始性。

51. 我们在这个文化阶段上所找到的原始人民从事写述的尝试，就是澳洲人的刻痕记数，和阿拉斯加人(Alaskan)的绘画，照它们的性质而论，都是完全不适宜于表现诗的形式的。

52. Waitz-Gerland, Vol. VI, p. 706.

53. Ibid, p. 707.

54. Man, Jour. Anth. Inst., XII. p. 122.

55. Rink, p. 14. "格林兰人和拉布拉德人之间的语言的差别，比较瑞典语和丹麦语之间的差别要少一点。"

56. Rink, p. 14. "在康尼博士(Doctor Kane)游历到密士海峡的埃斯基摩诸小部落的时候，土人们因发觉他们自己不是世界上仅有的人类，而觉得很惊奇。"

57. Stokes, Discoveries in Australia, Vol. II, p. 216.

第十章 音乐

音乐在文化的最低阶段上显见得跟舞蹈、诗歌结连得极密切。没有音乐伴奏的舞蹈，在原始部落间很少见，也和在文明民族中一样。“他们从来没有歌而不舞的时候，也可以反转来说从来没有舞而不歌的，”挨楞李希对于菩托库多人曾经说，“所以他们可以用同一的字样来称呼这两者。”[1] 埃斯基摩人常用唱歌和打鼓来伴舞，而且音乐还在表演中占着这样重要的地位，使得他们不叫那跳舞的建筑为舞场，而叫为歌厅(quaggi)。[2] 明科彼人的舞蹈节，也一样的可以当作音乐节。“他们的准备工作主要是在练习舞蹈时用的独唱和合唱。”[3] 澳洲男人们跳“科罗薄利”(corroborry)舞由本族的女人们组织乐队；布须曼人跳舞时运动和合着旁观者打鼓和唱歌的拍子。音乐的伴奏，对于原始的戏剧和哑剧的不可缺少，也和对于它们所由发达的摹拟舞一样。比方，在一种澳洲人的演技里，“指挥者对于场面唱说明的提纲时，就由妇女们反复合唱那歌的叠句，并且用棒在她们的鼬鼠皮上敲作拍子来伴奏。”[4] 原始的抒情诗是合乐的，澳洲人的、安达曼人的、或北极人的歌词，常常由一种旋律传出，或者竟可说常常传出一种旋律，因为辞句好象还是旋律重要些，为了旋律的缘故，往往把辞句改变或删削得失了原意。最后，叙事诗或至少叙事诗的一部分，也不单单是记述的，是用宣叙调歌唱出来的。舞蹈、诗歌和音乐就这样形成为一个自然的整体，只有

人为的方法能够将它们分析开来。假使我们要确切地了解并估计这些原始艺术的各个情状及其功能，我们必须始终记得，它们并非各自独立，却是极密切地有机结合着。

另一方面，我们知道那在外形上和诗歌舞蹈有这样密切关系的音乐，其内质却跟这两者完全不同；音乐可以说是一种纯粹独立的艺术，它的方法和功能，其他艺术都不能和它相比。关于音乐的这种特殊地位从来没有象叔本华（Schopenhauer）那样说得有力的。他说："音乐是跟有形世界完全独立的，完全无视有形世界的，即使没有世界也能够在某一形式上存在的；这是别种艺术所不及的地方。"[5] 一切其他艺术都从有形的世界里，从大自然里，采取他们的材料和模型；它们是摹仿的、描画的艺术；但是音乐，至少在纯粹的音乐作品里，并不抄袭自然界的任何现象。正象革尼(Gurney)说的，音乐创造了听取的形式，创造了在自然界里没有原型而且离开音乐也不能存在的声音的连接和结合。这种见解，每为承认音乐是跟所有其他艺术同等的是自然的摹拟的人们所反对；而这后者的见解不但较为古老，也尽我们所知道，比较前者流行得广泛些。这后者的见解要算度波长老（Abbé Dubos）表现得最简洁最明了。他说："正如画家摹仿自然界的形和色一样，音乐家也摹仿嗓音的长短、抑扬、叹息及转调等——一句话，也摹仿自然界表现它自身的感情和热情的一切声音。"自从度波说出这句话以后，这理论已不知换了几次外装，可是并没有什么显著的发展；最后，到了我们的时代才又为斯宾塞所采用。他为他的进化哲学的利便起见，曾经竭力确立这种理论，并且给与这种理论以充分的发展。[6] 革尼在他的名著《音的力》(The Power of Sound)中，曾经

用很简单的几句话把斯宾塞的理论基础的各要点提示出来。斯宾塞说，音乐的根源，在乎感情激动时语言的声调，而它对于语言可也有了反作用，为的它使这种声调更富变化、更加繁复、更加表情的了。斯宾塞的这种理论的基础在乎假设表示感情兴奋的声音性质，就是歌唱所以和随常语言不同的性质——就是因的强度，音质的性质，从中庸高度显著的分离，音程的度数和极迅速的转变。所以他的意见以为歌唱起于这些性质的增强和加剧。[7] 斯宾塞这样说歌谣以及和它一类的音乐，都是情绪激动的语言之进展得比较有特性并且比较丰富的摹仿——实质上，除了度波所主张的以外，再没有什么东西。这种以为音乐起源于语言的说法，明明是和最初所说的以为音乐有它特殊性质的那种见解不能相容。所以，凡是拥护音乐当然分立这一说的人们，就要各自探求它逻辑上完全独立的音乐的起源；他们是相信革尼所谓橡树是从橡实生长出来的。

为要助成这个问题的决定，不待深究也可明白原始音乐的研究是何等的重要。从斯宾塞的观点来看，我们会希望音乐极类似兴奋的语言。反之，如果要表示音乐从头就是和后代的形式一样，和感情的语言截然不同的，则天秤的另一端的证据必然能得最后的优胜。

我们对于音乐也和对于其他一切艺术一样，可以分成材料和形式。音乐的材料就是声音（tone)。这些声音所附丽的形式都为两种不同的原则所规定——就是节奏和调和（rhythm and harmony)的原则。而这两种原则对于音乐的效果是同样必要的。音乐的节奏在最简单的形式中，是由一个声音或一小群的声音有规则的时间间隔产生的。调和是由某种一定高低的声音，和别种

一定高低的声音的合规则的关系发生的。因节奏的原则，声音受量的调整，同时因调和的原则，声音受质的调整。节奏和调和合起来就成了旋律(melody)；换句话说，旋律的形式是在节奏地和调和地调整了的声音的继续上存在的。

人类最初的乐器，无疑是嗓声(voice)。在文化的最低阶段里，很明显，声乐比器乐流行得多。要搜集原始民族歌曲的许多叙述和评论，并且举例说明它极不难；但要从这样一种纷乱错综的东西里获得任何原始歌曲的性质的正确观念，却真是难而又难。原始旋律的欧洲译谱，没有例外的要特别注意；因为我们的制谱法的组织，和有些狩猎民族的各式各样的音阶极少相同。所以原始旋律的特性的传达，都很靠不住。欧洲人对于原始歌曲的审美价值的判断也是完全而且根本没有价值，因为眼前紧要的工作并非研究原只为适合原始人听的原始音乐，怎样感动了欧洲人。所以我们只能在那些含有最确实的及最客观的叙述的笔录范围中选取材料。

如果我们相信维德王子的判断，则菩托库多人的歌唱是世界上最粗陋的。“男子们的歌声好象是一种发音不清楚的叫号，连续交互用着三个或四个音，忽而高忽而低；从胸中深深地呼出气来，同时他们把左臂抱着头，把手指塞在每只耳朵里，在他们想使听众听见的时候，更把口张得很大，那唇栓就使他们的口成为怪相。妇女们没有唱得这样高的声音，或这样愉快，然而听众也是只能听到少数声音反复吟唱。”[8]

明科彼人在他们对音乐的努力上似乎也比菩托库多人高不了多少。曼恩说在他们的舞蹈里由歌队不断地反复歌唱着短的旋律，在他们继续歌唱时，成了令人厌烦的单调。曼恩从布朗德博士

(Dr. Brander)的译曲中发表了一种在三个音中间移动的例证。然而这个欧洲人的戏译的歌曲，是不是安达曼人的旋律的真正代表，却是一个极大的疑问。曼恩的朋友曾经用五个女子、七个男子和三个男孩子做过一种实验，所得的结论是"土人没有丝毫明确的音的高度的观念。"就使他们偶然听出欧洲人所给与的主音(keynote)，要他们按着音阶上下发音，还是不可能的。[9]在另一方面，所有明科彼人对于节奏却有一种很明锐的感觉，而且常常严格地保守着它。

在澳洲人的音乐中，一样爱用节奏，也是显而易见的。拉姆荷尔兹(Lumholtz)，在他的昆斯兰德人里曾经说："土人们对于旋律的听觉要比对拍子的弱些；但是我曾从我的从人学会了许多完全合旋律的歌曲。我的歌曲一点也不惹他们欢喜。其中只有一首歌，当我用很正确的拍子唱给他们听的时候，他们喜欢了。"[10]该尔兰德所推断的澳洲人唱歌的一般特性，也证实了这记述："他们常常用持续不变的、庄严的乃至沉郁的方法唱很多的歌，而且唱得很不坏。他们也能唱外国歌，虽则他们对于音乐并不喜爱；通常欧洲的音乐并不给他们以深刻的印象，甚或会叫他们觉得很可笑。"[11]他们常常精确地依着拍子；据培克莱(Beckler)说，这种拍子普通是动得很迅速的。实际上这位著作家所举的澳洲人的旋律，是从一位完全靠默记而得这些旋律的一个德国人那里学来的，他并且更进一层说是"绝对不错的。"声乐的节目是由女子们和小孩子们"美丽的纯粹的"宣泄八音，帐篷里照耀着燃烧的木材，又唱着追悼歌，组成一种美丽的和浪漫的、辉煌的画图。这种单一的旋律是用四分之三的拍子，以半音阶由 $\bar{G}$ 向 $\bar{D}$ 进行，然后再以半音阶从

$\bar{D}$ 向 H 进行，这就是他所说的旋律，但决不是用客观的态度记述出来的。他的带欧洲格调的变 E 调的追悼歌和科罗薄利舞中的婴 C 调仍然夹杂在内，甚至这两种歌大概照例含有土人的原旋律的精髓，也有了改变。夫累西内(Freycinet)也发表过新荷兰的旋律，但似乎被我们所用的拍子和记谱法牺牲得很多。然而他的译谱和培克莱的译谱是相符合的，在译谱本身上也没有矛盾。在译谱中他们都显出从 $\bar{\bar{F}}$ 向 $\bar{F}$ 之不变的下降，二度音程和半音阶的进展都爱使用（他的歌曲中的一个是从 $\bar{\bar{D}}$ 下降的半音阶而成。）这些译谱，除了同化于欧洲的标准者以外，因为音程的计算不精确，都使人不能满意；那些译谱中依半音阶所记出的，实在只有四分音，仅是附从的，没有人认为或者感觉到是主要的音。这种音乐的根本动机，似乎是从一个音或二度的音程开始，声音逐渐下降到从这个音约摸到下方八音。于是全部的音乐，虽则是不完善，也还可以认为是以种种节奏的排列，从那一个音的唯一的——确系布置得当的——声音的降落。三音拍子在夫累西内和菩克莱的译谱中都有不少。布朗（Brown）的记载也和上述的意见相合。“他们的唱歌以高声和尖音为始，然后使他们的声音降落到极低的弱音。还有在一切的宴会，他们的说话也都逐渐变成宣叙调的歌唱，而且每种强烈的感情都象在那里驱驶他们歌唱似的。”[12]

埃斯基摩人的音乐，照我们所能推断的来说，大概也在相同的水平线上。就是在他们的短旋律中节奏要比调和占优胜些。音的数目是很有限的，音程也不严密遵守。菩阿斯曾经发表了许多例子，但是他自己也承认以欧洲音乐的组织放在那些旋律之中“不免近于蛮干。”他曾进一步想把那些旋律分成了两组，使它和我们的

长调和短调相当。但是从我们看来，这种努力只显得这种方法是劳而无功而已。

在这样音乐的班次中最高的地位无疑地是属于布须曼人。西俄非拉斯·罕(Theophilus Hahn)说:“布须曼人有一种特殊的音乐天才。他们学习旋律极快而且极其正确。我的父亲曾经充当那马瓜(Namaqua)的霍屯督族的牧师,他在安格拉·培开那(Angra Pequena)附近的田野里，由于在那儿的布须曼人的帮助，试种小麦，在黄昏的时候，奏着小风琴对他们歌唱众赞歌(chorals)，常使他很感觉快乐。不料布须曼人居然在几天之内，就会唱他用他们所不了解的荷兰语所唱给他们听的旋律。”布须曼土著的音乐的特质以利希顿斯泰恩(Liechtenstein)所说的为最好。我们在这里且引用他的话，虽则那不是专为歌唱而发的:“我们对于布须曼人音乐的单调的声音渐渐听惯了,我们的睡眠已不为它所吵扰,反而有为我们催眠的功用了。当远远地听见这些歌声的时候，并不会觉得不快，只会有悲凉而清静之感。虽则这种音乐包含的不过六个音,而且并不属于我们的音阶，而是形成了我们十分生疏的音程，然而这些音的发音方法,少见的节奏,旋律的奇异等等——我敢大胆的说——却使它有了一种很别致的美感。我胆敢用‘高’这一个字，因为我那些音程虽则不和我们的一致，它们仍然表现着悦耳的、有规则的和易于理解的关系。在主音和那二倍振动数的音之间只有三个音程。第一音程至少比我们的长三度略为低些；第二音程约在短五度和长五度的正中。第三音程是在长六度和短七度之间,——所以人能想象到在他听见转调的时候,首先听到短七度的和弦。而且每个音在其对主音的关系中还都比主音来得高些;

耳朵并不十分觉得一定要用纯粹的三和弦来结束，即使没有三和弦，也会使人感觉满足。熟练的‘歌拉’(gora)的演奏者在较高的八度音之中能够奏出第二有时乃至第三音程来。然而这些较高的音，是多少有点不一贯的，而且很少形成纯粹的二倍振动数的和那较低的音相对当。没有本来意义的旋律，有的不过常常引伸得长的同样音的交错；而且实际把主音加在每一个音之前。最后我们要讲到的是这里所说的音程，并不是所用的特殊乐器所特有的。”

在这一切的记载中，第一件引起我们注意的事，是狩猎民族在他们的歌曲中，节奏比之调和重视些。严格遵守规则的节奏在他们的歌曲中到处可以看见，比之各音间的距离，动摇不定而且限于二、三个音间的调和，要算是更重要、更复杂的原素。说明这种关系之所以存在并不困难。我们只要想起这些旋律，大多是在跳舞的时候唱的，而跳舞必须按精确的拍子动作就够了。再则，节奏感无疑也是从原始的乐器上发展出来的。

最低文化阶段的乐器大半只是用来标记拍子。这类乐器用得最广的是苏鼓 (kettledrum)。在狩猎部落中，似乎只有一个部落没有这种鼓，就菩托库多人。其他一切部落都有形式或多或少有点粗陋的这种鼓。苏鼓的最原始的形式发见在澳洲；[13] 那恐怕就是乐器中最原始而且最古老的样子。这种女子们打起来应和男人们跳舞的乐器，只是紧绷着或团卷着的鼬鼠皮，在别的时候还可以披在肩上作外套用的。[14] 这种绷着皮的巧妙的木鼓，我们认为不是澳洲人发明的，是从美拉尼西阿人 (Melanesians) 那里学来的。但是另外一种北方使用的按拍子的乐器，却很富有原始的性质——“一根硬木制成楔形的粗棍，打起来发出一种特别强大的声音。”[15]

这种昆斯兰德人的响杖（sounding-stick）恰可以过渡到明科彼人奇异的打乐器——就是舞蹈的指挥者用脚踏了发响的响板(sounding-board）响板是极坚硬的木头制成的盾形的穹状板，约长五尺，宽二尺。一面凸出，一面凹进。凹进的一面通常用白垩画成种种花纹。用的时候，把凸出的一面向上，把窄的一头插入地中，用一只脚踏那上面顿踏，为增大声音起见，板下放着一块石头。[16] 埃斯基摩人的鼓，是一种有把柄的大圆形的鼓。鼓圈和把柄都用木制或用鲸鱼骨制，蒙了海豹或驯鹿的皮。这种乐器，直径约长三英尺，用十英寸长，三英寸粗的棒来敲。[17] 布须曼人的鼓，被荷兰殖民地叫做“罗梅尔波特”(rommelpott)的，是用皮绷在开口的土制或制的容器上，用指头敲的。

鼓到如今还是大部分狩猎民族的唯一乐器。埃斯基摩人明科彼人以及大部分的澳洲部落，都是除了鼓，就不知道还有别的任何乐器。只有埃斯顿港(Port Essington)地方的土人有一种箫，“用竹管制，长两三英尺，用鼻子吹。”[18] 在另一方面，菩托库多人虽然没有鼓却有两种吹奏的乐器: 一种是塔夸拉(taquara)竹箫，下端有有两个孔，常为妇女们所用。[19] 另一种是用大犰狳的尾巴皮制成的喇叭。[20] 布须曼人却已经发展到用弦乐器了。但我们不相信他们所用的各种乐器都是他们自己发明的。一种三面的六弦琴，的确是从黑人那里转借来的，一种葫芦琴大约从霍顿督族传来。这种葫芦琴是一种木制的弓状物，有一个葫芦附在上面，作为共鸣器;在单弦上有一个滑动的环，可以上下滑动，随意增减振动的部分。[21] 只有他们的弦乐器中最原始的“歌拉”(gora)，可以相信是布须曼人原有的乐器。这不过是布须曼人最重的实用器具——

弓——多少变了点样子的东西。就在弓的一头，在弦头和弓木之间，有一根有切口的，象叶子的扁平羽茎插入。这根羽茎由演奏者用蹙缩的嘴唇抽着，凭着呼吸的出入使它颤动。布须曼人这种用口气吹出的声音是很弱的；所以演奏者为增大声音，使自己容易听得清起见，常将拿弓的右手的食指插在他的耳朵里[22]有些演奏者能够将他们的心陶醉在他们的音乐中，持续坐几个钟头之久。勒发云(Levaillant)说："一个优良的演奏者想使曲调正确奏出，必须专心作多次的练习；而一件可以注意的事，是一个熟练的艺术家能用大力吹奏出八度高音，犹如箫子——一种能发出极好的歌拉音的乐器——一样。"

我们可以在这里对于原始音乐的特色做个总括了么？这些特色在各种记载中都已明显地表现出来了。在文化最低阶段里，声乐的势力是超过了器乐的。两者都是单纯地——换句话说，就是以一部的旋律——动进。复音乐(polyphony和交响乐)(symphony)是他们所不知道的。在旋律的两个因子中，节奏是卓越地发达了，调和却还不很完整。关于调和，原始的旋律和我们的不同——除出音程不同以外——第一是音的位次比较少，第二是音的高度比较不定。

根据上述的知识，我们可以对斯宾塞理论的价值下判断了。这位英国哲学家以为，音乐的泉源在于情绪与兴奋的语言；他以这种推断做基础假定：情绪的语言和音乐——特别是歌唱——有同样性质的特征。倘若这种特征是一致存在的，那在原始的歌唱中便该已经很明显地表现出来了。照斯宾塞说来，歌唱以至于感情的语言，都因它的声音比较高大，而与日常的语言不同。但是声音高

大并不是感情的语言或歌唱的普遍状况。原始民族固然有用高声歌唱的，却也有用低声歌唱的。我们已经听见过澳洲妇女们的唱和科罗薄利舞的歌唱，常常低到听不清的程度。在另一方面，“噪音的乐音”固然使那通常唱的原始歌曲，和日常语言有别，但是至少也同样使它和感情的语言有别。如果我们可以信赖我们的耳朵的话，则后者(感情的语言)比之前者(日常的语言)更是非音乐的。“它(感情的语言)包括许多生硬的噪音和高的谐音，这些声音会产生粗厉的性质。”[23] 第三、歌唱和热情的语言，在显然离开中庸高度的一点上是一致的。这种分离一定形成了热情语言的一种特性；“这种语言是突兀而又粗硬的，飞快的向上向下闯，就在一个简单的音段间也会闯过一个蛮阔的音程，闯过十二度或两个八度音程也不希奇的。”但是这些变异如果更显著地表现出来，而且更充分地发展了，会生出什么结果呢？一定不会有什么跟原始歌唱有一点点类似的东西。因为原始的歌唱普通只在少数几个音的中间移动，而那几个音间的音程距离又是和感情语言不相类似的。在感情语言中，就是成为原始歌唱极显著特征的那种节奏条理，也寻不出一点痕迹来。只有一点可说狩猎部落的歌唱比之文明民族的歌唱更接近热情的语言——就是缺乏高度的界限，会从这个音滑到了那个音。但是这一点，明明不够维系斯宾塞的立论，而立论的其他各点，又完全缺乏根据。原来歌唱——姑且完全撇开器乐——在文化的最低阶段里，也象在其他一切文化的阶段里一样，是和感情的语言显然而且截然不同的。斯宾塞的音乐起源语言的臆说，原始音乐就对它提出了难得推翻的抗议。[24]

那么人类怎么会有音乐的呢？达尔文以为乐音和节奏的才

能，是由我们的动物祖先，当初用为引诱异性的手段而获得的。他的这种见解，是从观察大部分的雄性动物多在繁殖期间利用它们的声音，一来发泄自己的感情，二来引诱起雌性的注意，推断出来。倘若我们假定声音除了引起注意之外，还能使雌性发生快感，那么这种音乐的才能，自然将为雌雄淘汰所保存、所改进。这是自动和被动的音乐能力发展的最初的出发点。达尔文随后还把激发我们的温和、恋爱、胜利的欢喜和战争的兴会等等音乐特殊力量指示出来，说"一个纯粹的乐音，能够集中感情的力量，胜过几页的文章。"他又引用斯宾塞的话说："音乐唤起了我们不曾梦想过它的存在和不曾明白过它的意义的那些潜伏着的情绪。"他又引伸着说，那为音乐或热情的语言所唤起的感情和观念的不明确而深远，正象回复了久远以前的热情和思想一样。我们只有假定乐音和节奏曾经被我们半人类的祖先在一切动物都为最强的感情所激动的交尾期里利用过，才可以理解得若干。就是这假定是真的，乐音方才适于以遗传的联想之精深的原理为基础，在我们的心里——以模糊而不一定的形式——回生了久远以前的强烈的感情。当我们想到有些四手类的（quadrumana）动物中雄性的发声器官比雌性的发声器官更发达，还有一种类人猿的动物发出一种精确的八音间的乐音，就是实际唱歌[25] 的时候，就不致于认人类的祖先——无论男性或女性或两性——在他们得到用调解的语言表示爱情的能力以前，便已尽力用乐音和节奏，互相娱乐的话，为必不会有的臆说。用各种声音和语调唤起听众最强烈的感情的灵敏的演说家、诗人或音乐家，一定没有想到他正在使用他的半兽类的祖先，在久远的过去时代靠此发泄他们的战争和恋爱的发烧的热情的同样手

段。然而这是事实。达尔文相信他还能够用这种方法说明野蛮人种——他指的是黑人和霍顿督族——很有发展音乐才能的事实。

如上所述，音乐的形式首先是卓越的建筑在节奏一边——从音乐和舞蹈的密切关系，我们可以完全理解这个事实。另一方面，调和，只是缓慢而无一定地发展着。在狩猎民族的音乐里，音的高度是摇动的，音程也是全不固定的。那么人类怎么会达到固定音律的形成呢？革尼叫我们注意这种事实，就是我们想把我们深切感觉的心情，严肃而郑重地表现出来的时候，我们就要加强我们声音的共鸣而逼近于音乐的调子；又为增强共鸣起见，我们本能地会选择那最不使我们的声音紧张和疲劳的几个音，我们的发音器官不知不觉地会保持着狭小范围以内的高度；所以我们自然趋向于单调方面。[26] 另一方面，泰罗尔（Tylor）推定最初的精确的音律是由乐器的使用而形成的："最简单的音律中的一种是被最早的乐器，喇叭，引起注意。我们所见到的这种喇叭粗陋形式的一例，是南美洲及非洲的森林种族所吹奏的用木料或树皮做成的一种长管。一个喇叭……可以发出"普通和弦"的连续的音，如c、e、g、c等……。这种自然的音律，就其所发的音来说，完全包含音乐的诸音程中最重要的八度、五度、四度、三度等音程。"[27] 关于原始器乐的知识我们太缺少了，这是很可惜的；然而我们从种种记载上可以推知那些使用完成到最高级乐器的布须曼人，也有最确定的"音程"，虽则那些音程和我们的不一致。只是我们不要忘记利希顿斯泰恩曾经明白的说过，布须曼人在他们的乐器上所奏出的音程并不是他们的特殊的乐器所特有的。

我们在这里所引用的都还不过是假定，对于这个问题，我们是

否能够进展到假定范围以外，还不能断言。不过，这些假定，已经够使我们更加明了乐音最初期的发展。达尔文的臆说，还只涉及自动和被动的音乐能力的发展，不曾涉及它的起源；它举出已知的事实，只是想说明那能力的保存和长进。在他的理论中，至少照我们所见到的来说，对于音乐的特殊功能还是没有使人满意的定论。达尔文实际相信音乐效能的特性，那是他在被引起的感情的力量和不定性中见到了的，可以依据下面的假定来说明："由遗传的联想之精深的原理，乐音……大约会模糊不定地唤起了久远以前的强烈感情。"但是我们对于所谓"遗传的联想之精深的原理"的观念极不完备，所以我们不得不认达尔文的说明，至少在现在，还是完全和音乐本身的魅力问题一样的不明白。

我们除了依照音乐表现给我们的魅力，——就是他的本性上无比的情绪运动以外，另外没有方法可以解释这个问题。革尼说："音乐的第一种特性，就它的效果的首尾(alpha and omega)而言，是这样的：它从我们引起一种不能再容其他任何情绪境界的强有力的情绪境界。就一般所能形容的来说：这种情绪境界好像是各种强烈情绪的混合物；它已经完全变成了新的经验，无法把它分成各个单一因子；因为欢悦、亲爱、憧憬、苦恼、安慰、弛缓、紧张等等——凡有一切好象都在它的里面露过一面。可是最后结果完全不是紊乱和恍惚的。或者我们不如说：那里本来是有我们想由那样关系探求说明的种种因子在里面，但当我们想要试行分析的时候，却对于我们的知识变成不明了了，实际，美是有那明白而且分明的形式上所特有的统一和个性的。当我们认为音乐的根本效能不大不小地就是音乐的效能的时候，我们不会否认音乐在某种程

度上也能表现出音乐以外的情绪和心境。音乐应付这种情形有种种的手段。我们这里所要讲到的，只是在原始音乐中特别引起我们注意的——节奏的运动。腓赫纳(Fechner)曾经很确当地说过，音乐唤起类似实际的心情的倾向和关联，在其最主要的各点上，恰和人的声音和动作自动地表现同样心情的方式，在音乐工具和人体器官各别的适应之下所可能的范围内相当。喜乐有另外的一种速率(tempo)和另外一种节奏，跟哀乐不同，而这同样的不同并且也显现在声音和动作中喜悦和悲哀的适当的表现之间。”虽然澳洲人的挽歌是缓慢而延长的，但“当他们在喜、怒或渴望中歌唱的时候，他们情感愈兴奋，歌唱就愈来得快，在愤怒的时候，唱得更加快。”[28]腓赫纳又继续说，我们不必设想以为要由音乐引起任何特殊的心情；必须我们想起先前那种心情的表现，倒是似乎由于音乐在我们内心引起的情绪的搏动，和那些跟我们自发的心情自然结合着的情绪的搏动同调，所以会有那样心情的一致。最后他又补充说:“因为我们心情的自动表现，实质上不是旋律的或调和的，我们所以少有理由依赖这样一种表现的回想来构成音乐里的旋律和调和的印象。”[29]音乐在音乐以外的表现上的能力，就在最有望的时候也是很有限的，在这一点上，这种艺术决不能和其他艺术，如同绘画、雕刻或诗歌等，相比拟。[30]所以由音乐的极薄弱的表现能力以推论极有力的音乐的感情效果，完全是头足倒置：可是倘使音乐还能够——即使是不充分地——表现出音乐以外的感情，那它自然就能够鼓动音乐以外的感情。正如腓赫纳所说:“它能够震动人类心灵的全部。”并且常常那样深刻而又广泛地影响着人们的一生。“据说当宗教改革时代，全人民都唱得煽起对于新信仰的热诚

来，许多敌视路得（Luther）之名的人都被那简单而动人的新教的赞美诗所感动而皈依了他的教义。”又如“有些斯拉夫民族的最初的改变宗教，是受俾臧兴教会(Byzantine Church)圣曲的影响。”[31]凡此种种，都是说明音乐有鼓舞勇武精神的力量。路得的有力的战歌——其旋律大踏步向前进，正如军士衔枚赴敌，——曾经屡次引导德国军队攻击而战胜；马赛曲的雄壮的声音曾经唤起青年法兰西共和国的市民武装起来跟欧洲的半壁争雄。从来没有一个军队可以缺少军乐的。

据达尔文的学说，音乐是作为引诱异性的工具而受原始的栽培。所以我们希望能够发见它在最低文化阶段里大致用在这个目的上的音乐。但是这种希望并不如意。至少我们寻找不出一个简单报告承认这种论断，就是有过什么一种形式的音乐在最低文化的阶段中专为促进性的交际而演奏。在另一方面，狩猎民族也和文明国民一样，充分认识音乐在军事上的价值。澳洲人在战争的前夜常常唱野性的歌以激发他们的勇气。[32]巴克利（Buckley）说：“在战争开始之前，有一个男子来到一队兵士之前，唱歌而又跳舞。”[33]托马斯所眼见的战争也是用跳舞开场。[34]然而，音乐在军事上的意义，在最低的文化阶段里到底是很有限的；因为战争[35]在“野蛮的”狩猎部落的生活中，并不是什么一件大不了的事。原始音乐大致用为跳舞的伴奏。鼓声和歌声给予跳舞者以拍子，他们依照这种拍子表演他们的动作。关于这一点，我们前面以为属于舞蹈的社会影响的大部分，的确也是属于音乐的。然而值得注意的是，这种影响的主要部分应当归功于节奏，或者不是特别存在音乐中的要素。节奏似乎甚至在希腊的音乐中也占着超越的地位；

所以我们现在可以了解柏拉图为什么会认音乐在他的理想国的公民教育中非常的重要。[36]

还有，在大多数音乐独立出现的情境中，音乐大概只是发生音乐本身的快感。布须曼人每次谛听他的“歌拉”的声音能够连续到几点钟之久，除了为他自己的快感而奏出的连续不断的声音之外，不再注意其他任何事情。澳洲人通常只是自己唱给自己听；我们实在一点也不知道我们可以假定他们从音乐获得了音乐的享乐以外还有什么。

我们对于其他各种艺术，虽然能够指点出有明白而又分明的关系存在于艺术能力、艺术活动与审美文化生活的其余部门之间，但还没有人对于音乐寻出问题的解决法，虽然人们常常在探讨这个问题。腓赫纳说：“虽则有人，他的文化程度很浅，倘若他比较熟习音乐的赏鉴和理解而且有比较大的天生音乐才能，他就能够领受比之受过教育的人更高强的直接音乐印象，更能够了解音乐的真正意义，而且可以由此享受更大的乐趣；但是音乐的副产物，却会对于别人更加有意义。”[37] 音乐的才能实际似乎跟各种心灵的才能相照应。很有一些人别种知识在水平线以下，而音乐的才能却很发达；也有一些人有很高的知识以至艺术的才能，但完全缺乏音乐的才能。[38]我们觉得各民族表现音乐才能，也和各个个人的音乐才能一样，是变化无常而且各自独立的。布须曼人的音乐才能超出了一切其他民族之上，然而其余的文明却完全和别种民族一样的粗陋和枯窘。甚至就较发达的国家去观察，文明和音乐之间的关系也是不很明白的。为什么德国民族富有极高超的音乐天才降临，而在关系极密切的英国人中间竟不能产生一个伟大的音乐家

呢？答案是德国人音乐才能的天赋比英国独厚些；然而，问题还是要苛求，那种卓越性是从那里来的呢？我们势必不会否认有一种规则的关系存在音乐天才和某一个民族或某一个时代的文明之间；但是我们定当坦白承认，我们没有知道那种关系究竟是什么。

倘若一个民族的音乐和那个民族的文明没有关系，那么也可以倒转来说一个民族的文明和那个民族的音乐根本没有关系。虽然在文化的最低阶段里，音乐的间接的实际影响，也远在其直接的音乐效用之下；而且往后发展，也常是后者（就是直接的音乐效用）占优势。音乐愈发展其特有的音乐原素，调和，它的性质就愈是音乐的，它的效用也愈成为专门音乐的。音乐的最高超最纯粹的形式——比方贝多芬(Beethoven)的器乐——是离实际生活挺远的；它没有实际或伦理的意义，也没有别的什么社会的意义，只有一种既不能增也不能减的审美的、音乐的意义。柏拉图的主张，音乐是大众教育的工具，现在已经都会背诵了。想从音乐搜寻别的什么的人，只是证明他不曾欣赏音乐的贡献就是了。

所以音乐，以其性质和魅力，在诸艺术间立于无可伦比的地位，成为一种独自的艺术。一切别的艺术都不得不为别的生活的目的卖力；音乐全然只为艺术的目的。就这个意义说，音乐可以说是最纯粹的艺术。特别是在音乐和诗歌中间虽则它们有着密切的外部关系，却存在着深刻的内部对立。诗歌主宰着整个现象世界；反之，音乐自家可以说："我的国度不在这个世界上。"

1. Zeitsch. für Eth. 一八八七年版，三三页。
2. An. Rep't Bureau of Eth. 一八八四至八五年第六〇〇页。
3. Jour. Anth. Inst. 十二卷三八九页。

4. Lang. Brough Smyth 一卷一七〇页。

5. Schopenhauer, Sämmtliche Werke (Griesbach's edition) 一卷三四〇页。就是在叔本华以前荷夫曼(Hoffmann)已经在他的杰作"Kreisleriana"中把音乐的特殊性格用精彩的字句描写过了。"音乐是多么奇异阿!"他借了书中 Johannes Kreisler 的嘴说。"人们对于它的神秘是多么难测啊!但是它不是寄居在人们的心中吗?不是把可爱幻景充满人们的内心的吗?人们不是以全心向之,因而在世间获得光明的新生命,以从尘世的疲惫压迫下解脱出来吗?是的,一种神圣的力量通过了他的全身,鼓舞他发生一种天真虔诚的心境,使他能够道说那未知的浪漫的灵界的语言;像一个学生朗诵他老师的引人入胜的著作一样,不知不觉地唤起了一切内心的幻梦,用灿烂的圆舞在生命中飞翔,而使每一个能够了解的人心中充满了无限不可名状的想望。"

6. Herbert Spencer, On the Origin and the Function of Music. 关于初期的历史,可参阅 Gurney 所著 The Power of Sound (一八八〇年伦敦出版)书中的The Speech Theory 一章,其论述深刻而有趣。

7. Gurney 书四七六页。

8. Wied 书二卷四一页。

9. Man, Journ., Anth. Inst., 十二卷三九二页。

10. Lumholtz 书二〇〇页。

11. 然而格累氏却说,他的土著仆人在柏斯地方的戏院中听了"上帝救皇后"一剧,很是感动,甚至哭了。

12. Waitz-Gerland 书六卷七五二页起。

13. 专门嚣闹的乐器至少也是一样属于旧式的:举例来说,如澳洲人跳"科罗薄利"舞时悬在膝踝上的树叶束把,以及柏歇尔(Burchell)在他的书中告诉我们的布须曼人跳舞时的声响。

14. 有时鼬鼠皮中再包进一块泥土。见 Brough Smyth 书一卷一七〇页。

15. Lumholtz 书二〇〇页。这种乐器很少,拉姆荷尔兹也只见过一次。

16. Man, Jour. Anth. Inst. 十二卷三九九页。

17. Boas, An. Rep't Bureau of Eth. 一八八四年至八五年出版,六〇一页。

18. Waitz-Gerland 书六卷七五二页。这大陆的南部只知有箫的名。

19. Wied 书二卷四十一页。

20. Ehrenreich, Zeit für Eth. 一八八九年出版,一九页。

21. 哈恩(Hahn)说有一种相似的乐器,有两根弦线,可说是提琴(violin)的胚胎。

22. 在 Ratzel 所著的 Völkerkunde 一卷七〇页中有一幅"歌拉"奏演者的图画。

23. Gurney 书四七六页。

24. 革尼曾经彻底的阐明斯宾塞的学说不合乎高级音乐的事实。见 Power of Sound 二十一章。

25. 这种会唱歌的人猿叫做"长臂猿"。布累姆(Brehm)在他的 Thierleben 一书中

描写敏猿的唱歌曾这样说:“伦敦的雌性敏猿有时能叫出非常特殊清晰的音调。这种叫声完全可以用乐谱来录出。开头是主音调 E,依半音阶可直升至全部第八度音。主音调在全曲中都可听到,作为每一继续音的前音。在音阶上升时,简单的音调一个比一个慢,但是在下降时,音节却渐渐快起来了,最终时更快到万分。终结时是竭力的一声呼叫。这动物在乐谱中表演的规则、迅速和准确,都足使一般人吃惊。”

26. 革尼书四五四页。

27. Tylor, Anthropology 二九一页及二九二页。

28. Waitz-Gerland 书六卷七五四页。

29. Fechner, Vorschule der Aesthetik 一卷一七六页。其中“音乐的直接因素”一节,可以说是音乐论著中最清楚最正确的文字。

30. “我很以为,那些由我们的经验可以归入音乐的直接的伦理影响,与其到限定的印象中去追寻,倒不如到不限定的印象中去探求。那种由群众的高声——为大合唱——所产的弥漫的感觉,或许含有真正的,但是含糊的,社会团结的意义。”见革尼书三七三页。

31. 革尼书三七三页。

32. Brough Smyth 书一卷一六四页。

33. 同上书一五九页。

34. Ibid。

35. 澳洲人的战争大多是裁判性重于政治性;他们有规定的赎罪的斗争。埃斯基摩人就根本不知道有战争这回事。

36. “调和之后自当讲到节奏。对于节奏,我们也应当取同样的方式。但求节奏能够表出勇敢的生活,不必有种种繁复的音律组织;而且应当先有辞句,再去配那节奏,不应当先定节奏,随后填上辞句。至于说明这些节奏是怎样,那是你的责任,请你告诉我,像你方才告诉我调和一样。

“但是,实在的,他回答,我不能告诉你。我只知道节奏有三条原则……音律就都由它组成,正同声有四种因素,调和就都因它决定一样。我不知道什么节奏表现什么生活。“于是我说,我们应得就商得蒙(Damon),他会告诉我们什么节奏是表现卑鄙、懈怠、暴躁或其他无价值的性情的,什么节奏是表现正和这些相反的性情。” Plato, The Republic, 三卷一二一页(Jowett)。

37. Fechner, Vorschule,一卷一六三页。

38. 例如:雷星(Lessing)、康德(Kant)、莫泊三(Manpassant)。

第十一章　结论

我们好象一个探索新发见的地境的探险家一样，已经踏遍了原始艺术的全境地。我们虽则不能找出平坦的大路，但是不得不为自己开辟一条小径。我们每步都遇到障碍。在许多地方，呈现在我们面前的实际情形，正和那不能直接通过必须绕道而行的澳洲稠密森林一样，纷纷乱乱；在其余的地方还得在摇摇欲倒的临时桥梁上渡过张着大口的深坑；有许多广大的地域，因为它们全部都隐藏在浓雾里，我还不能窥察它们的底里；有些我们以为我们能够在地平线上看见的山峰，常常只是欺人的云片。从这种远征中带回来的地图，自然显露空白的地方比之有记载的地点还要多；我们只能以“我们所以得的少许知识也许是真知识”这种希望来自慰。

在我们从事原始艺术的研究之前，我们曾经试向一般艺术的性质加了一番探讨。我们的定义曾经说过，艺术的努力是要由它的整个过程或者它的结果来引起审美感情。但是我们既经熟悉了狩猎民族的艺术创作。我们必须承认这个定义在严格意义上并不是十分切合实际的。原始民族的大半艺术作品都不是纯粹从审美的动机出发，而长同时想使它在实际的目的上有用的，而且后者往往还是主要的动机，审美的要求只是满足次要的欲望而已。例如原始的装潢就大体而且全然不是作为装饰之用，而是当作实用的象

征和标记。在其他的艺术中，虽则也有审美目的占了主要地位；可是照例还是只有音乐把审美当作单纯的动机。关于这一点，就是高级民族也并没有超出狩猎部落之上的特殊地位。在高级民族的艺术中，除了音乐和装潢，我们也很少发见有一种专门追求审美兴趣的作品。

但是艺术的努力在最低级的文化阶段里虽然难得见到纯一不杂的，却仍处处可以明白看出来——而且本质上还是和在高级文化阶段里所显现的是一样的形式。在原始民族中只有一种艺术我们无法探寻；那就是建筑艺术，不规则的狩猎生活妨碍了它的发展。原始民族用以避免恶劣天气的庇身处，顶篷以及芦舍等，只能满足最迫切的实际需要。除此以外，凡文明国民所采用的其他一切艺术，都是狩猎民族所已经熟知的。尤其使我们确信的是三类基要的诗并非在文化向上发展的过程中从某种“不分体的原始的诗”分出，却在最低级文化阶段中就以独立的个性出现了。

最野蛮民族的艺术和最文明民族的艺术工作的一致点不但在宽度，而且在深度。艺术的原始形式有时候骤然看去好像是怪异而不像艺术的，但一经我们深切考察，便可看出它们也是依照那主宰着艺术的最高创作的同样法则制成的。不但澳洲人和埃斯基摩人所用的节奏、对称、对比、最高点以及调和等基本的大原理和雅典人和佛罗伦斯人（Florentines）所用的完全相同，而且我们已经一再断言——特别是关于人体装饰——便是细节上通常以为随意决定的，也都属于离文明最远的民族所共通的美的要素。这种事实在美学上当然不是没有意义的。我们的研究已经证明了以前美学单单提过的一句话：至少在人类，是有对于美感普遍有效的条件，

因此也有关于艺术创作普遍有效的法则。和这基本的一致对照起来，那就见得原始的和高级的艺术形式之间的差别是量的方面多过质的方面。原始艺术中所表现的情绪是狭隘而粗野的，它的材料是贫乏的，它的形式是简陋而拙劣的，然而那主要动机、手法和目的，最初期的艺术还是和其他一切时代的艺术一致。

照我们对于艺术科学任务的体会说来，我们不能以研究了原始艺术的特性为满足，我们还得不断努力发见它所依据的条件。对于艺术活动的首要条件是艺术冲动。严格说来，本来没有单一的艺术冲动，正如没有单一的艺术活动一样。我们还是用这术语，目的只是要简洁而且便利地擒住那种种特殊的艺术冲动所共通，而我们在那些一般的结论中所专置意的。[1] 这种艺术冲动实质上是和游戏冲动——就是肉体和精神的能力对于无目的的，因而就是纯审美的活动的冲动，[2] 而且多少有些以各种各样的形式和模仿连在一起的冲动——同一的东西。无疑它是人类普遍所有的性质，或者比人性还要古老得多罢。所以艺术冲动并不要等特殊的文化条件方才产生，只是要有这些条件来使它发展和引导它到什么特殊的方向上去就是了。

那些狩猎部落的艺术作品都显出极度的一致性；不论在人体装饰上、在用具装潢上、在造型艺术上、在操练上、在诗歌上，甚至在音乐里，我们都在各个民族间一再遇到跟其他一切民族相同的特性。这种宽泛的一致性直接证明了种族的特性，在艺术的发展中并没有断然的意义。原始艺术的一致，跟原始人种的分歧，站在极其矛盾的地位。从人类学的观点看来，澳洲人和埃斯基摩人是两种绝不相同的民族；然而他们一边的装潢往往是极其类似那一

边的，倘若我们不能在装饰物的形式和材料上找出一点线索，我们有时候竟难决定某一特殊图样的渊源。谁如果将澳洲人和布须曼人的岩画作过比较，又将澳洲人和布须曼人两种民族的本身作过比较，就难有勇气拥护泰纳(Taine)的学说——说一个民族的艺术首要的是他们种族性的表现；至少不会以为有泰纳所宣称的那种普遍妥当性。可是我们也不否认种族的特性对于艺术发展的影响，虽则我们不能正确地指定它。我们只是说——以我们研究的结果为论据——这种影响，在文化的最低阶段中，对于艺术的主要性质，并不是断然的，最多也不过处于一种附属地位。只有在一种艺术的发展中——就是音乐——可以有一种较大的意义；但是我们关于原始音乐的知识太肤浅，还不能证明它。我们在这里也还不能解答这个问题，就是种族特性对于艺术的影响是不是随着文化和艺术的进展增大的。当我们看到民族的个性、个人的个性，常同他们的发展有不断增加的力量发生时，我们事实上是只得承认这种可能性的。但是另一方面，我们不好忘记高级民族的种族性质比较低级民族还要不纯粹和不单纯得多。

原始艺术的一致性明白的指出了由于有一个一致的原因；而这个一致的原因，我们已经从那在各种和各处的狩猎民族间都有完全一致的性质，而且同时在一切民族间都有最强烈的影响及到文化生活的一切其他部分的文明因子(即求食的方法)上找到。然而我们还不能将各种情境和各种方面上原始生产方式和原始艺术形式之间的关系追究得清清楚楚；我们只是大体已经将狩猎生活在艺术起源中的意义弄明白了。这实在是必须留意的大事。各种艺术除出音乐当初就有一种特殊地位的而外，在最低文化阶段里，

都是在内容上和形式上明白地显出直接或间接受着那些简陋无定的狩猎生活的断然影响。我们不能在一切艺术中，明确地证明这种影响，如像在绘画和雕刻中一样；那些狩猎民族所特有的种种人和兽的神似的绘画和雕刻，很明白地对我们显出来，那是特别在狩猎民族中发展到了十分完全的生存竞争的能力在审美上的成功。

一个民族的生产方式，大体不能不凭藉他们所生存的地理和气象的条件。狩猎民族所以仍然是狩猎，并不是因为他们受能力缺乏的限制而一开始就停止不前，如旧时的人种学家所相信的那样，而是因为他们故乡的特殊性阻碍了他们向较高的生产方式发展。在这点上，我们以最低文化阶段的艺术为限所作的研究，已经使我们在那些专门观察高级文化阶段艺术的哲学美学家久经讨论过的艺术和气候的关系问题上获得了一个见解。但是我们在狩猎艺术中所承认的气候的影响，是和赫德和泰纳在高级民族的艺术中所发见的极不相同。赫德和泰纳是说气候对于民族的精神和他们艺术的特性有一种直接的影响。反之我们所发见的影响，是间接的；气候经过了生产才支配艺术。但是我们不是宣言我们已经在这中间发见了一种艺术科学的普遍妥当的法则。我们至少很怀疑是不是在高级民族的艺术上也可以证实有这样一种气候的影响；这不是因为这种条件在高级民族中更形复杂，而是因为他们具有比较丰富的文化工具，使他们的生产事业比较少受气候的影响。文化的进展已经把民族从驯服自然之下，引导到征服自然；我们可以想象，这种变化在艺术的发达上，也能够找出相当的形迹来。

没有一种民族没有艺术。我们已经知道，就是最粗野的和最穷困的部落也把他们的许多的时间和精力用在艺术上——就是被文

明国民站在实用和科学的高台上，贱视为无谓把戏的那种艺术。用这样大的精力来对付这种在社会组织的维系和发展上漫不重要的事业，从现代科学的观点来看，可以说是完全莫名其妙的。如果人们用于美的创造和享受的精力真是无益于生活的着实和要紧的任务，如果艺术实在不过是无谓的游戏，那么，必然淘汰必定早已灭绝了那些浪费精力于无益之事的民族，而加惠于那些有实际才能的民族；同时艺术恐怕也不能发达到现在那样地高深丰富了罢。所以我们首先必须承认，原始艺术除了它直接的审美意义外，对于狩猎民族也有一种实际的重要性，而且，我们研究的结果也证实了这种论断。原始的艺术用种种不同的方式影响着原始的生活。例如装潢能特别增进技术精巧。人体装饰和舞蹈，在两性的交际上占着重要的位置，而由于能够影响性的选择，我们上面已经说过，他们或者能促进种族的改良。在另一方面，人体装饰是因为要恐吓敌人而发生的；诗歌、舞蹈和音乐，因为要它们能激动和鼓励战士，就成为社会人群抗战的城壁了。但是艺术对于民族生活的最有效和最有益的影响，还在于能够加强和扩张社会的团结。不是一切艺术都同样地适合于这种影响。一方面，舞蹈和诗歌它们的根本特性好像生来就是去加强和扩张社会的团结，而另一面，音乐却因同样的理由差不多完全没有这种目的。除了这些内在的原因外，外界的环境也有一部分决定的力量，艺术这种社会化的职能在某一时代的某一民族中要靠那种环境才能实行。例如，跳舞，在社会人群过于广大而不能联合在一起举行跳舞的时候，就失掉了它的影响力；另一方面，诗歌却因印刷术的发明而呈现出伟大无比的力量。所以在文明进展的历程中，艺术的主权便从这一个递嬗到

了那一个。我们认为,在狩猎民族间最有力的社会影响是跳舞;对于希腊人,雕刻已经有效地把他们的社会思想融合成一体;在中世纪,建筑术在伟大寺院的殿堂上结合了肉体和魂灵;在文艺复兴时期,绘画发出了一切受过教育的欧洲人都能了解的语言;诗歌那温和的声音能够在敌对的阶级和民族的武装争斗中作有力的回响。但是,虽则各个艺术的社会意义在时代的进程中已经这样地变迁了,艺术的社会意义还是继续地增大。艺术在最野蛮的部落中所实施的教育影响,也不断地扩大和高涨。原始艺术之最高的社会职能是统一,而文明人的艺术则因作品丰富繁复之故,不仅造成统一,而且更能提高人类的精神。科学充实并提高了我们的知识生活,艺术也同样充实并提高了我们的感情生活。艺术和科学是人类教育中的出种最有力量的工具。所以艺术不是无谓的游戏,而是一种不可缺少的社会职能,也就是生存竞争中最有效力的武器之一;因此艺术必将因生存竞争而发展得更加丰富更加有力。人们致力于艺术活动最初只是自己直接的审美价值,而它们所以在历史上被保持下来并发展下去,却主要因为具有间接的社会价值。艺术对于社会福利的重要的意识已经存在于各时代的人类中了。我们可以列举一大批曾经明白地指出艺术乃是或已经是施行民众教育的哲学家、艺术家和政治家来。我们的确有权利要求艺术去致力于社会功效的方面——就是,在道德方面;因为艺术是一种社会的职能;而每个社会的职能都应该效力于社会组织的维系和发达。但是我们倘使要求艺术成为道德的,或者正确一点说,成为道德化的,那我们就不对了,因为我们的那种要求,等于使艺术不成其为艺术,艺术只有致力于艺术利益的时候,才是艺术最致力于社

会利益的时候。

我们所研究的仅限于原始的艺术，同时也只限于艺术科学工作的一方面，就是我们在开头的时候所指出社会学的一方面。在最低文化阶段里，至少对于我们，艺术只是一种社会现象；所以我们研究它的社会条件及影响就足够了；并不是因为我们不承认其他的一切，而是因为在这种环境之下，我们以为不能分别出其他的一切。然而在高级文化阶段中，除了它对社会生活的影响以外，它对个人生活发展中的价值，呈现得更为明晰；实际，高出于大多数人水平之上的最高艺术天才者的最高创作，通常只能说是个人的影响。这个最后的情形，实在告诉我们艺术的个人的和个人化的影响，估计起来并不弱于我们已经竭力赞许的社会的和社会化的影响。相信一切社会的发展，仅为个人发展之前进的一种手段的人，在我们看起来站在无可比并的高度。倘若我们想从事于说明艺术对于个人的发展意义，或许我们还当从事一种比之我们已经做过的还要费时费力的研究。但是，我们很可以指出，就使从这方面看，艺术也不但是一种愉快的消遣品，而且是人生的最高尚和最真实的目的之完成。或者宁可说就是因为这个原因，就有一种深刻的矛盾存在艺术之个人的和社会的职能之间。一方面，社会的艺术使各个人十分坚固而密切地跟整个社会结合起来，另一方面，个人的艺术因了个性的发展却把人们从社会的羁绊中解放出来。而为民众教师的柏拉图的艺术就和为人类教主的叔本华的艺术相对立。

1. 我们无论如何不承认有什么单一的艺术冲动存在，我们宁愿简直否认它。相

信每个生而有艺术天才的个人根本上都有相同的艺术冲动在发生效力是错误；相信它在音乐的、诗歌的或者造型的形式中单单依赖适当的外界的条件也是错误的。单一的艺术冲动只是一句话；实际上只有诗歌的、绘画的、音乐的或者建筑的冲动而已。这些不同的冲动，感情和活动，都以同等的名分各自独立地存在着。一个音乐家并没有一个一般的艺术冲动可以用音乐的形式来使它满足，他乃是从头就在那完全与生命和艺术的其他领域无关系的音乐感情中生活着、感觉着，而且活动着的。

2．艺术冲动的分析不在本书的目的内。它是属于艺术科学的心理学部分。关于游戏冲动和它的艺术意义，可以参考 Herbert Spencer 卓越的观察，见 Principles of Psychology，二卷六四六页到六四八页。

3．模仿性在音乐中并不占什么地位，也许只有完全附属的功能。

